

50

Cuadernos
Pedagógicos

2015

DON JUAN TENORIO

de **José Zorrilla**

Versión

Juan Mayorga

Dirección

Blanca Portillo



En coproducción con

avan@
Producciones Teatrales, S.L.

150 ANOS
TEATRO ALDERÓN
VALLADOLID



DON JUAN TENORIO

de **José Zorrilla**

Versión

Juan Mayorga

Dirección

Blanca Portillo

Edición y textos **Mar Zubieta**

Enero 2015

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

DON JUAN TENORIO

de José Zorrilla

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 50

Primera edición enero 2015

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

 facebook

 twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Fotos del montaje

Ceferino López

Impresión

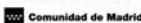
Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-123-0

N.I.P.O. 035-15-016-6

Dep. Legal M-33817-2014

Colabora: 
La Suma de Todos

www.madrid.org

Patrocina:  Mercedes-Benz



DON JUAN TENORIO

de **José Zorrilla**

Versión

Juan Mayorga

Dirección

Blanca Portillo

Reparto por orden de intervención

Juan Tenorio José Luis García-Perez
Cristofano Buttarelli Luciano Federico
Marcos Ciutti Eduardo Velasco
Miguel Daniel Martorell
Gonzalo de Ulloa Juanma Lara
Diego Tenorio / Escultor Francisco Olmo
Capitán Centellas Alfonso Begara
Rafael de Avellaneda Alfredo Noval
Luis Mejía Miguel Hermoso
Gastón / Lucía / Monja Tornera Raquel Varela
Ana de Pantoja Marta Guerras
Brígida Beatriz Argüello
Abadesa Rosa Manteiga
Inés de Ulloa Ariana Martínez
La mujer Eva Martín

Asesor de verso Vicente Fuentes
Coreografía Verónica Cendoya
Vestuario Marco Hernández
Música original y espacio sonoro Pablo Salinas
Iluminación Pedro Yagüe
Espacio escénico Blanca Portillo

| | |
|-----------------------------|------------------------------|
| Realización de escenografía | Ayudante de dirección |
| Neo Escenografía | Carlos Martínez-Abarca |
| Realización de vestuario | Dirección técnica |
| Maribel RH | Amalia Portes |
| Efectos especiales | Producción ejecutiva |
| Reyes Abades | Susana Rubio |
| Técnico de sonido | Peluquería |
| César Cortes | Lobal peluqueros |
| Técnico de maquinaria | Maquillaje y caracterización |
| Ricardo Portes | Elena Cuevas |
| Ayudante de producción | Maestro de lucha |
| Elena Manzanares | Kike Inchausti |

DON JUAN TENORIO

de José Zorrilla

Directora
Helena Pimenta

Directora adjunta
Chusa Martín

Gerente
Marisa Forcén

Director técnico
Fernando Ayuste

Coordinación artística
Cris Lozoya

Director de producción
Jesús Pérez

Asesora técnica
Fernanda Andura

Coordinador de comunicación,
producción y difusión
José M.º González-Sinde

Jefa de prensa
M.º Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales
Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica
José Helguera
Ricardo Virgós

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Administración
Mercedes Domínguez
Víctor Sastre
M.º Teresa Martín
Carlos López

Ayudantes de producción
Esther Frías
Belén Pezuela
María Torrente

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Víctor Navarro
Pablo J. Villalba

Maquinaria
Daniel Suárez
Manuel Camín
Juan Ramón Pérez
Brígido Cerro
Enrique Sánchez
Francisco M. Pozón
Ismael Martínez
José M.º García
Alberto Vicario
Juan Fco. Guerrero
Imanol Barrencua

Electricidad
Manuel Luengas
Javier Hernández
Pablo Sesmero
José M.º Herrera
Juan Carlos Pérez
César García

Jorge Juan Hernanz
José Vidal
Santiago Antón
Tomás Pérez
Isabel Pérez
Alfredo Bustamante

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Nefalí Rodríguez

Utilería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Luis Miguel Puerta
Julio Martínez
Paloma Moraleda

Sastrería
Adela Velasco
M.º José Peña
M.º Dolores Arias
Rosa M.º Sánchez

Peluquería
Petra Domingo
Antonio Román
Ana M.º Hernando

Maquillaje
Carmen Martín
Noelia Cortés
Marta Somolinos

Apuntadora
Blanca Paulino

Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz
Javier Cabellos

Oficiales de sala
Rosa M.º Varanda
Rufino Crespo

Taquillas
Julia Vega
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega

Mantenimiento
José Manuel Martín
Miguel Ángel Muñoz
Eulen

Personal de sala
Seproser

Recepción
Cobra servicios auxiliares

Seguridad
Sasegur

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Cronología | 6 |
| • Entorno histórico y cultural | |
| • Vida y obra de José Zorrilla | |
| El movimiento romántico en Europa | 14 |
| Política, sociedad y cultura en la España del XIX | 20 |
| El Tenorio de Zorrilla: retrato de un donjuán venido a menos | 24 |
| Elena Di Pinto (UCM) | |
| Análisis de <i>Don Juan Tenorio</i>, de José Zorrilla | 34 |
| • El autor | 34 |
| • Circunstancias del texto | 35 |
| • Las fuentes | 36 |
| • Acción, lugar y tiempo | 36 |
| • Los temas de la obra | 37 |
| • Síntesis argumental | 37 |
| • Los personajes | 41 |
| El montaje, coproducido por la CNTC, el Teatro Calderón de Valladolid y Avance, producciones teatrales. Año 2015 | |
| • Entrevista a la directora de escena y escenógrafa | 52 |
| • La versión | 64 |
| • El diseño de vestuario | 72 |
| • La iluminación | 76 |
| • La música | 80 |
| Actividades en clase | 86 |
| Bibliografía | 89 |

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE JOSÉ ZORRILLA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1813

Nacen García Gutiérrez, Verdi y Wagner. José I sale de España. Fernando VII es restablecido como rey.

1814

Beethoven compone *Fidelio*. Fernando VII anula la Constitución de Cádiz (1812). Goya pinta el *Dos de Mayo* y los *Desastres de la guerra*.

1816

Independencia de Argentina. Se representa *El Barbero de Sevilla* de Rossini.

1817 Nace en Valladolid el 21 de febrero.

Mary Shelley publica *Frankenstein*. Nace Campoamor. Muere Menéndez Valdés.

1818

Nace Carlos Marx.

1819

Independencia de Chile. Se inaugura el Museo del Prado.

1820

Independencia de México. Muere Napoleón. Nace Charles Baudelaire. *Méditations Poétiques* de Lamartine. Levantamiento del general Riego. Fernando VII acata la Constitución de 1812. Comienzo del Trienio liberal. Se funda el Ateneo de Madrid.

1823 Al ser nombrado su padre gobernador de Burgos, la familia se traslada con él.

Vuelta al absolutismo. Exilio de los liberales. Aparece la revista barcelonesa *El Europeo*, portavoz del Romanticismo.

1824

Muere Lord Byron. Nace Juan Valera.

1825

Se inaugura el teatro del Bolshoi (Moscú).

1826 Nuevo traslado de la familia a Sevilla.

| | | |
|------|---|---|
| 1827 | Se establecen en Madrid. | Muere Beethoven. Victor Hugo estrena <i>Cromwell</i> en París. Delacroix pinta <i>La muerte de Sardanápalo</i> . |
| 1828 | | Nace Julio Verne. Mueren Francisco de Goya y Leandro Fernández de Moratín. <i>Romancero General</i> de Agustín Durán. |
| 1829 | Empieza sus estudios en el Real Seminario de Nobles de Madrid. | Independencia de Grecia. <i>Hernani</i> de Victor Hugo. <i>Rojo y negro</i> de Stendhal. <i>Eugenio Oneguín</i> de Pushkin. <i>Aben Humeya</i> de Martínez de la Rosa. <i>Sinfonía fantástica</i> de Berlioz. Se estrena <i>Guillermo Tell</i> de Rossini. Fernando VII se casa con M. ^a Cristina de Borbón. |
| 1830 | | Nace la que será Isabel II. |
| 1831 | | <i>Poemas</i> de Edgar Allan Poe. Ejecución de Torrijos y de Mariana Pineda. |
| 1832 | El padre de Zorrilla es destituido de sus cargos y desterrado de Madrid. | Mueren W. Scott y Goethe. |
| 1833 | Su padre le ordena seguir la carrera de leyes en Toledo. | Muere Fernando VII. Regencia de María Cristina y reinado de Isabel II. Primera guerra carlista (hasta 1839). |
| 1834 | Pasa a la Universidad de Valladolid a seguir sus estudios de abogado. | Vuelta masiva de los exiliados. Epidemia de cólera. Traslado del Teatro-Circo a la plazoleta del Rey por el marqués de Salamanca. Estreno en Madrid de <i>La conjuración de Venecia</i> de Francisco Martínez de la Rosa y <i>Macías</i> de Larra. |
| 1835 | Publica en <i>El artista</i> su primera obra: el cuento <i>La mujer negra</i> . | Desamortización de Mendizábal. Estreno de <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> del duque de Rivas. |

- | | | |
|------|---|---|
| 1836 | Vuelve a Madrid, abandonando sus estudios. | Se restablece la Consitución de 1812. Nace Gustavo Adolfo Bécquer. Antonio García Gutiérrez publica <i>El trovador</i> . |
| 1837 | Lee unos versos en el entierro de Larra que le consagran como poeta. Aparece su primer drama <i>Vivir loco y morir más</i> . | Morse inventa el telégrafo. Constitución liberal para España. Larra se suicida. <i>El estudiante de Salamanca</i> de Espronceda. <i>Los amantes de Teruel</i> de Juan Eugenio Hartzenbusch. |
| 1839 | Se casa con la viuda Florentina Matilde de O'Reilly, madre de un amigo suyo, que le había cuidado solícitamente durante una enfermedad. Estreno de su primera pieza teatral: <i>Juan Dándolo</i> , en colaboración con Antonio García Gutiérrez. Primer estreno en solitario: <i>Cada cual con su razón</i> . | Convenio de Vergara. Fin de la primera guerra carlista. |
| 1840 | Triunfa en la escena con la primera parte de <i>El zapatero y el rey</i> y <i>Cantos del Trovador</i> (tomo I). | Abdicación y exilio de María Cristina. |
| 1841 | <i>Cantos del Trovador</i> (tomos II y III). | Regencia de Espartero (1841-43). Se funda el Teatro del Museo, en la calle Alcalá de Madrid. |
| 1842 | Estreno de la segunda parte de <i>El zapatero y el rey</i> . | Muere Stendhal. Espartero bombardea Barcelona. Muere José de Espronceda. <i>Escenas matritenses</i> de Mesonero Romanos. |
| 1843 | El estreno de <i>El puñal del godo</i> . | Mayoría de edad de Isabel II (13 años). Década moderada (1843-54). Construcción del Teatro Variedades. Nace Benito Pérez Galdos. |
| 1844 | Estreno de <i>Don Juan Tenorio</i> , el 28 de marzo. | Se publican <i>Los tres mosqueteros</i> de Alejandro Dumas. Creación de la Guardia Civil. |

| | | |
|------|---|---|
| 1845 | Se marcha a Francia. Conoce a Dumas, Gautier, George Sand... | Merimée escribe <i>Carmen</i> , y Wagner <i>Tahhhäuser</i> . Nueva Constitución española. |
| 1846 | Regresa a España. Muere su madre. | Bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda con Francisco de Asís de Borbón y el duque de Montpensier, respectivamente. |
| 1848 | Es elegido académico, pero no lee su discurso en el plazo marcado y no toma posesión. | Marx y Engels publican el <i>Manifiesto comunista</i> . Revolución en Francia. 2ª República. Dictadura de Narváez. Segunda guerra carlista (hasta 1849). Se inaugura la primera línea ferroviaria española: Barcelona-Mataró. |
| 1849 | Muere su padre. Estreno de <i>Traidor, inconfeso y mártir</i> . | Mueren Chopin y Edgar Allan Poe. Dickens publica <i>David Copperfield</i> . Restauración del Corral del Príncipe, que pasa a llamarse Teatro Español. <i>La gaviota</i> de Fernán Caballero. |
| 1850 | | Inauguración del Teatro Real de Madrid el 19 de noviembre día de Santa Isabel, con <i>La favorita</i> de Donizetti. |
| 1851 | Vuelve a París, Bruselas y Londres. | |
| 1852 | | Napoleón III, emperador de Francia. Nacen Emilia Pardo Bazán, Clarín, Antonio Gaudí, y Santiago Ramón y Cajal. Herman Melville publica <i>Moby Dick</i> . |
| 1853 | | <i>Il Trovatore</i> y <i>La Traviata</i> de Verdi. Nace Armando Palacio Valdés. |
| 1854 | Viaja a México, donde permanece hasta 1866, protegido por Maximiliano de Austria. | Pronunciamiento de O'Donnell. Constitución de la Unión Liberal, que reúne a moderados y progresistas. |
| 1855 | | Huelga general de Cataluña. |

| | | |
|------|---|---|
| 1856 | | Creación del Banco de España. Inauguración del Teatro de la Zarzuela el 9 de octubre. Nace Marcelino Menéndez Pelayo. |
| 1857 | | Inauguración del Teatro Novedades de Madrid, el 13 de septiembre, con asistencia de la reina y su esposo. |
| 1858 | Vive en Cuba y México. | |
| 1859 | | Charles R. Darwin escribe <i>El origen de las especies</i> . Guerra con Marruecos hasta 1861. |
| 1861 | | Guerra civil en Estados Unidos. Unidad en Italia. |
| 1864 | Es nombrado director del Teatro Nacional mexicano y lo inaugura con <i>Don Juan Tenorio</i> . | Nace Miguel de Unamuno. |
| 1865 | Muere su mujer. | Fin de la guerra civil en USA. Mueren el duque de Rivas y Ventura de la Vega. |
| 1866 | Vuelve a Francia y a España. | Nacen Ramón del Valle Inclán y Jacinto Benavente. |
| 1868 | | Muere Rossini. Revolución burguesa y caída de Isabel II. Primera guerra de Cuba por la independencia. Galdós escribe <i>La Fontana de Oro</i> . |
| 1869 | Se casa en Barcelona con Juana Pacheco, una mujer muy joven. | Inauguración del canal de Suez. Constitución de 1869. Regencia de Serrano. Nace R. Menéndez Pidal. Mueren Baudelaire y Lamartine. |

| | | |
|------|--|---|
| 1870 | | Mueren Bécquer, Alejandro Dumas y Charles Dickens. Amadeo I, rey de España. Asesinato de Prim. Abdica Napoleón III. Inauguración del Teatro Príncipe Alfonso y Teatro de la Alhambra, de Madrid. |
| 1871 | Va a Italia, gracias a una pensión que recibe del Estado español para dedicarse a investigar. | <i>Aida</i> de Verdi. Inauguración del Teatro Eslava, de Madrid. Nace Azorín. Se publican las <i>Obras</i> de Bécquer. |
| 1872 | | Tercera guerra carlista (hasta 1876). |
| 1873 | | Abdicación de Amadeo I y primera República. Benito Pérez Galdós empieza los <i>Episodios Nacionales</i> . Se inaugura en Madrid el Teatro Apolo. |
| 1874 | Viaja a Francia. | Pronunciamiento del general Martínez Campos a favor de Alfonso XII. |
| 1875 | | Restauración de la monarquía borbónica. Se inaugura el 18 de septiembre el Teatro de la Comedia de Madrid (diseñado por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos) con asistencia del rey y la princesa de Asturias. Es la actual sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Nace Antonio Machado. |
| 1876 | Vuelve a España. | Fin de la tercera guerra carlista. Nueva Constitución. Fundación de la Institución Libre de Enseñanza. Nace Manuel de Falla. <i>Doña Perfecta</i> de Galdós. |
| 1877 | Estrena su versión de <i>Don Juan Tenorio</i> para zarzuela, con música de Nicolás Manent. Lecturas públicas de su obra. | <i>O locura o santidad</i> de Echegaray. Muere Fernán Caballero. |

| | | |
|------|--|--|
| 1879 | Empieza a publicar <i>Recuerdos del tiempo viejo</i> en <i>Los lunes del Imparcial</i> . | Siemens inventa la locomotora eléctrica. Fundación del PSOE. Nace Gabriel Miró. Muere Eugenio Hartzenbusch. |
| 1881 | | <i>El gran galeoto</i> de Echegaray. Nacen Juan Ramón Jiménez y Pablo Picasso. |
| 1882 | | Gaudí comienza la Sagrada Familia de Barcelona. Muere Mesonero Romanos. |
| 1883 | <i>La leyenda del Cid</i> . | Mueren Karl Marx y Wagner. <i>Ideas Estéticas</i> de Menéndez Pelayo. Nace Ortega y Gasset. |
| 1884 | Empieza la publicación de sus <i>Obras completas</i> . | <i>La Regenta</i> de Clarín. Muere Antonio García Gutiérrez. |
| 1885 | Lee su discurso de ingreso en la Academia española. | Epidemia de cólera en Madrid. Muere Alfonso XII. Regencia de María Cristina de Habsburgo. Inauguración del Teatro de la Princesa (hoy María Guerrero). |
| 1886 | <i>Gnomos y mujeres</i> . | Nace Alfonso XIII. <i>Fortunata y Jacinta</i> de Pérez Galdós y <i>Los pazos de Ulloa</i> de Emilia Pardo Bazán. |
| 1888 | <i>De Murcia al cielo</i> y <i>Mi última brega</i> . | Exposición Universal de Barcelona. Ruben Darío escribe <i>Azul</i> . |
| 1889 | Es coronado en Granada como poeta nacional. Su salud se deteriora progresivamente. | <i>La hermana San Sulpicio</i> de Armando Palacio Valdés. |
| 1893 | Muere en Madrid el 23 de enero. | <i>El grito</i> de Edvard Munch. Nacen Jorge Guillén y Joan Miró. <i>Peñas arriba</i> , de José María Pereda. |



El movimiento romántico en Europa

Llamamos Romanticismo al movimiento literario y de pensamiento que se extiende en Europa desde el último tercio del siglo XVIII hasta bien avanzada la mitad del XIX, aunque sus límites temporales varíen según los países. El gran cambio que aporta el Romanticismo consiste en tomar conciencia de los límites de la razón; hasta ese momento, la mente humana se había gobernado con una filosofía racionalista heredera de Platón y Aristóteles, que concibe el mundo como una maquinaria estática gobernada por leyes inmutables, donde la imperfección no tiene cabida. En esa máquina las partes, construidas por separado y ensambladas después, están organizadas jerárquicamente y se integran de una forma exacta, necesaria para el buen funcionamiento del todo, como ocurre con un reloj; parecería que la perfección es el único horizonte deseable. Los románticos, sin embargo, tienen la convicción de que la naturaleza *esencial* del hombre no es la razón (limitada, como dice Ortega, por el ámbito infinito de lo irracional) sino un conjunto de emociones, costumbres e instinto que conforman un *yo subjetivo*. Este *yo* proyecta hacia fuera un mundo propio y personal, y es incapaz de conocer nada de manera objetiva. Esta mentalidad, unida al creciente conocimiento científico, favorece además que se contemple la realidad como una organización dinámica que no es un resultado, sino un proceso en movimiento. El mundo se entiende como un ser vivo

dispuesto a la manera de un árbol, en el que ramas, hojas y raíces han surgido al mismo tiempo, han crecido juntas y son todas partes necesarias e igual de importantes. Desde este punto de vista creación es invención y originalidad, y no repetición de un modelo perfecto (el clasicismo); la individualidad y las diferencias cobrarán una importancia que nunca habían tenido. Nosotros, en el siglo XXI, somos herederos de esta forma de ver la Naturaleza y el ser humano, sin duda.

El avance de lo que sería el Romanticismo aparece en Inglaterra hacia 1750 con autores y textos como *Pensamientos nocturnos* (*Night Thoughts*) de Young, *Reliques* de Percy y *Meditations among the Tombs* de Hervey; fueron decisivos para la orientación de las nuevas ideas, porque sus escritos contienen todos los conceptos clave del movimiento. El Romanticismo en Inglaterra se desarrolló fácil y rápidamente gracias a personalidades innovadoras muy conscientes de lo que hacían, como Wordsworth (1770-1850) y a escritores como Lord Byron que, como un auténtico héroe romántico, muere joven porque vive peligrosamente, empeñado en la lucha por la libertad e independencia de Grecia. Byron (1788-1824) no necesitó ser extremista o violento, porque en realidad no tenía lo clásico como una tradición nacional en contra. Byron escribió teatro (*Manfredo*, *Los dos Foscari*) y un drama sobre la figura de *don Juan*,

que no llegó a terminar. Para los ingleses, el Romanticismo fue una evolución más que una revolución; buscaron su inspiración en la Historia, especialmente en la Edad Media, por ser la época del surgimiento de los nacionalismos, pensando que restauraban su tradición y enlazaban el pasado con el presente. Curiosamente, los tres poetas líricos más representativos del Romanticismo, Shelley (1792-1822), Keats (1795-1821) y Byron nacieron entre 1788 y 1795, y mueren entre 1821 y 1824, todos muy prematuramente; sin embargo nos dejaron obras maestras. Percy Shelley era una personalidad melancólica, llena de idealismo, y así nos lo cuenta en obras que son teatrales y líricas al mismo tiempo, como *Prometeo liberado* y *La reina Mab*; después del suicidio de su primera esposa se casó con Mary Wollstonecraft Godwin (Mary Shelley, autora de la famosa novela gótica *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818), que fue la editora de la obra de su esposo tras la muerte de este. Keats fue famoso especialmente por su poesía lírica breve, recogida en *Odas y Sonetos*, llena de elegancia y de imágenes muy ricas, y al mismo tiempo de profunda reflexión sobre el ser humano, incluyendo emociones y sentimientos personales, y el arte como creador de belleza.

Un género que surgió en este periodo en Inglaterra, y que tuvo una gran fortuna, fue la novela histórica, cuyo creador fue Walter Scott (1771-1832); sus héroes, especialmente bien descritos como personajes y situados en la vida cotidiana, no

tienen nada de idealismo, y en general luchan por la libertad y contra la opresión. Podemos recordar de él *Rob Roy* (1818), *El pirata* (1822), *Quintín Durward* (1823) y *El talismán*, dedicado a la figura de Ricardo Corazón de León, dentro del ciclo *Relatos de los Cruzados* (1825). Scott fue un importante innovador de la novela, que utilizaba la narración discontinua y en primera persona como técnicas, algo muy del gusto contemporáneo. Fue muy apreciado por Goethe y Manzoni, y también por Robert Louis Stevenson; Lukács opina de él que tiene verdadero talento épico. *La novia de Lammermoor* de Scott inspira a Donizetti su *Lucía de Lammermoor* (1834).

No ocurría nada parecido en Francia, centrada en el clasicismo, que además representaba su *tradición nacional*; solo algunos precursores escribieron y vivieron desde las ideas románticas a mediados del XVIII. Uno de ellos fue Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, Suiza, 1712–1778), de familia francesa exilada en Suiza por motivos religiosos, cuyas ideas políticas tuvieron gran influencia en la Revolución francesa. Rousseau fue escritor, filósofo, político, músico... Nos ha legado importantes obras, alguna escrita desde las nuevas ideas románticas, como *Julie o La Nouvelle Héloïse* (1761) y *Émile o De l'éducation* (1762), donde propone una idea diferente de la familia y de la pedagogía, insistiendo en que el niño, bueno por naturaleza, ha de aprender por sí mismo, y que la educación ha de consistir en motivarle a ello, animándole a manifestar su curiosidad y su propia voluntad

hacia todo lo que le rodea, alejándole de la disciplina y de las malas influencias. Estas, según Rousseau, son el arte y las ciencias, que suponen una decadencia cultural¹. En el libro segundo de *Émile* afirma que «La Naturaleza formó a los niños para que fuesen amados y asistidos». Él tuvo cinco hijos con Thérèse Levasseur, la mujer con la que convivió desde 1745, y los cinco fueron depositados en un hospicio a medida que fueron naciendo. Rousseau reconocería más tarde que lo hizo para evitarles la mala influencia y pésima educación que él suponía iba a transmitirles la familia de Thérèse. Rousseau era sin duda un hombre con una personalidad compleja y trascendente, que fue mal recibido en su país pero muy leído y traducido fuera.

Otra precursora en Francia del naciente Romanticismo fue Madame de Staël (París, 1766-1817), filósofa, escritora e historiadora, que apoyó la Revolución francesa aunque después tuvo que marcharse exiliada a Suiza. Sus novelas *Delphine* (1802) y *Corinne* (1807), donde sus heroínas gobiernan sus elecciones sentimentales por la ausencia de convencionalismos y el propio gusto, están construidas bajo los cánones románticos. Pensadora y filósofa, nos deja

en sus *Cartas* (1788) un riquísimo material sobre las contradicciones e inquietudes políticas del momento que le tocó vivir. La tradición clasicista imperante en Francia hizo, pues, que el Romanticismo se difundiera más lentamente, seguramente también a causa del estallido de la Revolución; solo se impone realmente al final de la era napoleónica, hacia 1820, como atestigua *Hernani*, el famoso drama de Victor Hugo estrenado en 1830. Se caracteriza, como era de esperar, por su violenta oposición al clasicismo dominante, su mayor tendencia al rigor y al dogmatismo y su variada producción dramática. En la plenitud del Romanticismo francés sobresalieron autores como Victor Hugo, Alfred de Musset, Alexandre Dumas (padre e hijo) y George Sand.

En Alemania, por el contrario, se tradujeron enseguida (1760) las obras de Young y un movimiento de jóvenes escritores, el *Sturm und Drang* (Tempestad e Impulso) acogió el movimiento romántico, lo hizo suyo y lo difundió por toda Europa, produciendo alguna de sus mejores obras. Entre ellas están el *Werther* (1774) de Goethe y *Egmont* (1788), también de Goethe, esta última una tragedia en prosa sobre las figuras de Carlos V, Felipe II y el duque de

¹ Así lo postula en un artículo de 1750 en que contesta a la Academia Francesa, que había propuesto el siguiente dilema: *¿Contribuyen las artes y las ciencias a corromper al individuo?* Rousseau contestó que sí, y ganó la controversia, lo cual le granjeó fama e influencias hasta que publicó el *Émile y Du contrat social* (1762), libros que le hicieron tremendamente impopular.

Alba, para la que Beethoven compuso una famosa pieza como música incidental para la representación; se interpretó por primera vez en 1810. La obra inmortal de Goethe fue *Fausto*, de la que escribió una primera versión en 1773; el autor estuvo toda su vida retocándola, y completó una segunda versión entre 1790 y 1806 que se publicó póstumamente en 1832. Goethe era el director del Teatro de la Corte de Weimar, donde se ocupó de impulsar lecturas dramatizadas y representaciones de Shakespeare y Calderón (por ejemplo *El príncipe constante*) coincidiendo en gustos y amistad con Schiller. Goethe, como Schiller (1759-1805), perteneció a lo que se llamaba el Primer Romanticismo o primera generación romántica, junto con el poeta Hölderlin. Schiller era un hombre culto que conocía la obra de Shakespeare, Rousseau, Kant y Voltaire, y por supuesto de Goethe, del que llegó a ser un buen amigo. Textos bien conocidos del dramaturgo fueron *Los bandidos* (*Die Räuber*, 1781), de gran éxito entre el público más joven, defensores de la libertad que era la forma de vida que el drama proponía; *Intriga y amor* (*Kabale und Liebe*, 1783), expresión de las pretensiones de la burguesía emergente de escapar al dominio de la aristocracia; *Don Carlos, infante de España* (1787), *María Estuardo* (1800), *La doncella de Orleáns* (1801) y *Guillermo Tell* (1804). Todas ellas, y sus varios tratados filosóficos e históricos, lo describen como partidario de un sistema de libertad donde el equilibrio entre razón y sentimiento, y la formación estética del ser humano,

propicien la transición de las ideas de la Revolución francesa hacia una fórmula de Estado «razonable» y, sobre todo, pacífico.

La segunda generación romántica alemana estuvo formada por escritores como los hermanos Grimm, filólogos y estudiosos de las tradiciones orales del cuento popular, de los que sacaron varias colecciones entre 1812 y 1815, y que hemos estado contando a nuestros niños desde entonces. Otra personalidad extraordinaria de este periodo fue E.T.A. Hoffmann, padre del cuento fantástico y de misterio, con temas llenos de simbolismo y capacidad de evocación que fusionan realidad y fantasía. Además de escritor fue un gran músico, al que Beethoven admiraba; algunos de sus cuentos y obras de teatro fueron inspiración de óperas, como *Los cuentos de Hoffmann* (1880) de Jacques Offenbach, o *Copelia* (1870) de Léo Delibes, basada en *El hombre de arena*; a su vez, Hoffmann escribió la ópera *Ondina* (1816), inspirada en un cuento de Friedrich de la Motte-Fouqué. Su trabajo fundamentó los orígenes de la ópera romántica alemana y las composiciones de Wagner, y tuvo tremenda transcendencia para otros autores, como Edgar Allan Poe.

A su vez, alemanes e ingleses fueron los primeros que, con el correr del tiempo, empezaron a pedirle al escritor, al autor, que mirara más allá de su identidad individual, de su yo único, y que mostrara en su obra las preocupaciones sociales y políticas que traía la nueva era industrial. Esa inquietud daría lugar al Realismo y

Naturalismo del último tercio del siglo XIX y primeros años del XX. Generalizar y encontrar características comunes a uno y otro país, o a los distintos autores de un mismo país, es difícil pero no imposible; no hay que olvidar que justamente la exaltación de la individualidad, de lo diferente en todas sus formas y la rebeldía frente a las normas eran características del movimiento romántico. Además de por los rasgos que hemos ido viendo a través de los textos de diferentes autores, el Romanticismo se define por:

- La imaginación como fuente de la poesía. Es decir, la capacidad de construir en la mente imágenes vivas no solo sobre experiencias del pasado, sino también sobre la evocación de un mundo interior personal, de creación propia, y de expresarlas mediante un lenguaje poético.
- La Naturaleza como idea del mundo, abarcándolo todo. Descubren el paisaje, especialmente el rústico, el agreste, que ya no es simplemente un telón de fondo, sino que cobra interés por sí mismo. No está poblado por apacibles ovejas ni verdes prados, sino por ríos tormentosos, cascadas que se despeñan, selvas impracticables... Una Naturaleza que acompaña la libertad y la falta de orden de las pasiones humanas.
- El predominio de lo espontáneo, de la creatividad intuitiva, de la libertad en toda expresión artística.
- La realidad contemplada como un todo orgánico, por lo que el pasado se admite como algo cercano, fuente natural de inspiración; lo es frecuentemente la Edad Media, por su especial interés estético y porque en ese momento surgen las nacionalidades, que se entienden como la identidad colectiva de un grupo humano, y el reconocimiento de las diferencias que les hace únicos, algo muy en sintonía con el movimiento. El pasado también les interesa como muestra de evasión de la realidad hacia mundos lejanos o exóticos, como lo es el lejano Oriente en el ámbito geográfico, o el teatro de Calderón en materia literaria.
- El uso y desarrollo de mitos y símbolos.

Finalmente, mencionemos como un importante escritor del Romanticismo italiano a Manzoni (1785-1873), impregnado de la cultura francesa y el espíritu de Voltaire. Uno de sus textos, *Los novios (I promessi sposi)* fue objeto de un profundo proceso de reescritura (que abarcó temporalmente desde 1822 a 1842), que fue no solo temática, sino también formal, puesto que la escribió primero en dialecto toscano y luego la reescribió en dialecto florentino, tuviéndolo que estudiar primero expresamente. El libro constituye una referencia básica de la literatura italiana y Manzoni, rompedor de moldes y valiente innovador, fue también del aprecio de Goethe, que le defendió del ataque conservador.



Política, sociedad y cultura en la España del XIX

Como en otros países, en España el Romanticismo no es solo un fenómeno literario, sino que abarca todos los aspectos de la cultura de la época: la política, el arte plástico y escénico, la música, la moda, la religión y la ciencia. Constituye una forma de ver el mundo, una actitud frente a la vida, si no totalmente original, sí por lo menos de enérgica reacción contra el ordenado, sensato y normativo periodo neoclásico precedente. Es un cambio poderoso, cuya influencia llega hasta nuestros días. Históricamente, el movimiento romántico español se desenvuelve en dos etapas: la primera, más tradicional y conservadora, ambientada en el reinado absolutista de Fernando VII, y la segunda, que parte del regreso en 1833 de los poetas liberales emigrados hacía diez años, marcada por el reinado de Isabel II y la regencia de su madre M.^a Cristina. En conjunto es una época agitada, de grandes acontecimientos, y con una riquísima vida cultural montada sobre una economía tremendamente deteriorada.

En aquel momento, Madrid comenzó a ser, no solo una ciudad, sino la capital política de un Estado centralista. Estaba habitada por nobles, burgueses, profesionales liberales, artesanos, criados y mendigos. La nobleza era heredera de la antigua aristocracia, y tenía gran poder político, social y económico. Más abierta de lo que puede suponerse, se

acerca en general a la política liberal para salvar el bloqueo de su patrimonio por el Antiguo Régimen. Consiguió sobreponerse a la crisis sin abandonar totalmente sus posesiones de carácter agrario y sin participar con claridad en los nuevos sectores de la economía española: el ferrocarril, la banca y la construcción; efectivamente, la Desamortización y la venta de propiedades había convertido el suelo madrileño en fuente de enriquecimiento.

La burguesía surge a partir de 1840 con gran fuerza, ligada a la especulación y a la industria del tejido, las papeleras, la tipografía y los ferrocarriles; asociada frecuentemente a la nobleza en los consejos de administración de distintas compañías, uniendo su capital al prestigio de los apellidos nobles. Los artesanos constituyen el mundo laboral más estable, orgullosos de su trabajo y recelosos del maquinismo que se avecinaba; entre ellos, especialmente en el sector de la imprenta y tipografía, se inició el Partido Socialista en 1879, y en 1888 la Unión General de Trabajadores.

Las grandes ciudades, y especialmente Madrid, contaban con círculos de discusión y tertulias que, junto a la prensa escrita (tanto diaria como revistas y publicaciones especializadas), sirvieron para difundir el pensamiento europeo de la época. La ciudad se consolida como el escaparate

de la cultura española, convirtiéndose en espacio de museos y de puntos de difusión cultural. El Museo del Prado se inaugura en 1819, el Ateneo abre sus puertas en 1835, el Museo Naval en 1843 y en 1867 el Museo Arqueológico Nacional. El Teatro Real se inaugura en 1850, el Teatro de la Zarzuela en 1856 y el Teatro del Príncipe se restaura y pasa a llamarse Teatro Español en 1849. El Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero y sede del Centro Dramático Nacional, se construye en 1885, y el de la Comedia, sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en 1875. Ambos son obra del mismo arquitecto, Agustín Ortiz de Villajos, discípulo de Eiffel. La Universidad Central, heredera de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares, se traslada a Madrid en 1836. A este respecto, la decidida actitud de la reina Isabel II a favor de la cultura marca la pauta.

Sabemos que el periodo romántico español tienta poco, en general, a los investigadores, a diferencia de la atención que merece el mismo movimiento en Europa, especialmente el alemán, inglés o francés. Desde luego, el Romanticismo triunfa en España más tarde que en otros países y, en general, no ofrece tanta abundancia de autores y obras. Visto en conjunto, sin embargo, presenta autores de importancia comparable a los de Inglaterra o Alemania por la vitalidad y peso de alguno de sus textos. Como decimos, gran parte de la crítica ha opinado siempre que el Romanticismo es un movimiento que aparece en España tardíamente; con todo, un estudio profundo no puede negarle un carácter intensamente prerromántico a obras como *Las noches*

lúgubres, del ensayista Cadalso, escrita hacia 1778 y publicada póstumamente, o a ciertas composiciones líricas de Jovellanos (*A la luna*, *A la noche* y *Sátira a Arnesto*). Tampoco podemos dejar de sentir como romántica la visión evolucionada de la Naturaleza que Meléndez Valdés muestra en su oda *El invierno es el tiempo de la meditación*, ni debemos olvidar el interés que hacia lo romántico revelan las muchas traducciones de los románticos ingleses que se hacen en España a fines del XVIII.

En España el Romanticismo presenta también un carácter de evolución más que de revolución, por varias razones; primero, porque surge perfectamente enlazado con la Ilustración, justamente en un momento en que se están recogiendo las mejores manifestaciones del siglo XVIII, y no precisamente porque regresaran al país el duque de Rivas, Galiano o Espronceda. Segundo, porque en España la tradición nacional que arranca del XVI y XVII ha tenido más que ver con los valores *románticos*, por decirlo así, que con los valores clasicistas franceses, de forma que no era necesaria una reivindicación violenta, como sucedió en Francia. El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope ya anota las reglas clásicas como un punto de partida del que es necesario desprenderse, como piensa el Romanticismo; la polimetría que nuestros clásicos transmiten es rica y variada, revalorizándose el romance como expresión de lo tradicional, y en teatro vuelven a olvidarse las tres unidades, mezclándose los géneros. Ante el ímpetu de lo individual, desaparece también la finalidad moralizadora del arte y el sentido del

buen gusto, dando paso a la expresión exagerada, violenta a veces, reivindicando siempre la simple expresión estética.

La prosa es el género en que menos influyen las nuevas ideas, manteniéndose a lo largo del siglo una corriente permanente de realismo teñido de color local; el costumbrismo de Larra y Mesonero Romanos da buena prueba de ello, y también la novela histórica de Enrique Gil y Carrasco. En poesía tiene más relieve la expresión de lo narrativo y lo plástico que lo auténticamente sentimental; en general, parece haber menos sinceridad y hondura lírica en los poetas románticos españoles que en Keats o en Shelley, pero sí encontramos en ellos una gran imaginación en los temas, vigor plástico en las imágenes y musicalidad en la versificación. José de Espronceda nos lo muestra en *El estudiante de Salamanca* (1840), su recreación del mito de don Juan.

El drama romántico revitalizó el panorama teatral, que languidecía encerrado entre la oprimiente normativa de la tragedia neoclásica y el ajetreado efectismo en el que habían parado las fórmulas heredadas del XVII, representadas a través de refundiciones de compleja factura y dudoso gusto. Obras como *El sí de las niñas*, de Moratín, de gran éxito y calidad literaria, se prohibieron por inmorales en 1823, y abundaban las representaciones de textos extranjeros en pésimas traducciones: Bretón de los Herreros llamaba a España «nación traducida». Los escritores de más prestigio estaban desterrados, y los que no se habían ido sufrían las pésimas condiciones de los

locales y la mediocridad de la situación. El público acudía poco a las salas, lo cual obligaba al empresario a cambiar continuamente la obra, generalmente melodramas llenos de efectos escenográficos con música y bailes en escena. Se importó la ópera de Italia, buscando el estilo del más puro espectáculo, y tuvo tanta aceptación, especialmente a partir de 1825, que el mundo literario la veía como un enemigo contra el que era muy difícil competir.

A partir de ahí, nuestro teatro romántico se basa en la ruptura de las normas, el contraste y la sorpresa continua, y un lirismo acentuado hasta la exageración. Mezcla la prosa y el verso, lo cómico y lo trágico, y divide la acción en numerosos cuadros y actos, favoreciendo los cambios escenográficos que eran tan del gusto del público. Muchas de sus obras transcurren por la noche, en cementerios y con escenas de fantasmas y muertos vivientes, en medio de violentas tormentas cargadas de relámpagos y truenos. Las obras tienen numerosos personajes, destacando siempre el protagonista, que centra a su alrededor la acción principal; suele ser noble pero de orígenes misteriosos, apasionado y con un destino trágico que puede incluir una muerte prematura.

El teatro romántico se inicia, con una cierta contención, por Martínez de la Rosa y su *Aben Humeya* (1830), escrita en francés y estrenada en París, y *La conjuración de Venecia*, estrenada en Madrid en 1834; y cobra toda su importancia con el duque de Rivas, el mejor ejemplo de sus virtudes y

defectos, con *Don Álvaro y la fuerza del sino* (1835). Finalmente, se consolida con *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, de 1836, y *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, estrenada en 1837 con gran éxito. Dentro de esta etapa nos encontramos con José Zorrilla, un hombre con una capacidad dramática fuera de toda duda y un cierto control sobre los mecanismos expresivos de su teatro. Zorrilla, sin duda, ideó alguno de los mejores dramas

románticos y tenía la habilidad, como Lope, de saber lo que le gustaba al público. Así, cuando estrena su *Don Juan Tenorio* en 1844, el éxito es inmenso, aunque como él le vende su texto y los derechos de representación a Manuel Delgado, esa popularidad no le hace rico. Finalmente, el teatro romántico va perdiendo su aureola de rebeldía y de protesta, y entra en una decadencia de la que solo lo sacarán Benavente, Arniches o Pérez Galdós, pero esa será ya otra etapa.



El *Tenorio* de Zorrilla: retrato de un donjuán venido a menos

Elena Di Pinto¹ (Universidad Complutense de Madrid)

De las cuatro acepciones que da el Diccionario de la Real Academia Española de la palabra ‘mito’, la segunda es la que más se ajusta a don Juan Tenorio: «Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal». Considero necesario transcribirla aquí porque a menudo parece escapársenos su carácter ficticio como personaje que es, plasmado en la literatura y no una persona de carne y hueso de la vida real; personaje al que muchos críticos han psicoanalizado, cuestionado y diseccionado como si se tratara de un caso clínico². Craso error, a mi entender. Tiene, en efecto, este personaje caracteres de la vida real humana, como reza la definición del DRAE, pero muchos parecen no darse cuenta de que desde su primera plasmación en las tablas en el siglo XVII bajo el título de *El burlador de Sevilla*, don Juan era la caricatura ejemplarizante de los defectos que más preocupaban en el momento; es decir, este personaje, a través de todos los escritores que lo han pintado y de las distintas épocas en que esa codificación se hacía, respondía a una línea constante: la de transgredir lo que en ese momento en que el dramaturgo escribía era más sagrado o preceptivo.

¹ Investigadora (GLESOC) miembro del TC12 Consolider (*Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación*) y miembro del ITEM.

² No hay más que recordar la teoría de Gregorio Marañón que consideraba a don Juan bien impotente, bien bisexual, bien homosexual latente o la de Kierkegaard que decía que don Juan era un individuo en constante formación y crecimiento, pero jamás adulto y concluido.

En su primera aparición a escena, de la mano de Tirso, don Juan ('burlar' significaba 'engañar') rechazaba toda ley humana y divina impuestas: el respeto al rey, a las leyes de la nobleza como la honra, el honor, la palabra dada, en suma las virtudes del buen caballero, unidas (cómo no) al temor de Dios, y por supuesto, al sagrado vínculo del matrimonio. Es decir, era un rebelde (con o sin causa) contra todo aquello que "se llevaba". Tirso, con una modernidad descarnada –baste pensar en su famoso verso: «¿Quién ha de ser? ¡Un hombre y una mujer!», que es la escueta y fresca respuesta que da don Juan al rey de Nápoles mientras éste, alarmado, aporrea la puerta de doña Ana que está yaciendo con don Juan–, pone en escena a cuatro mujeres con carácter: ellas no son burladas, participan "activamente" y no les importa gran cosa salvaguardar su honra: una por deseo, otra por curiosidad, otra por medrar...

Ni que decir tiene que su fortuna en las tablas fue meteórica y no sólo por la sabia caricatura de este caso ejemplarizante que edificaba las conciencias del público más elevado (no hay que olvidar que a los corrales de comedias acudían todas las clases sociales), sino que también despertaba, en principio, las simpatías del pueblo (no hay más que pensar en los jaques, bandoleros, truhanes, tahúres, chulos, prostitutas y demás antihéroes dramáticamente rentables que poblaban las tablas entre jácaras y demás piezas breves y largas), y, al final, resultaba para todos, especialmente para las clases populares, una eficaz admonición para que tuvieran un buen comportamiento y acataran las leyes.

Para seguir demostrando su carácter de transgresor a ultranza, no hace falta más que ver qué rasgo subrayó en la segunda mitad del siglo XVII Molière: su don Juan fue eminentemente ateo, blasfemo e hipócrita (además de otros rasgos más esbozados y que al dramaturgo le importó menos resaltar), ya que en el París de 1665 la lacra que había que satirizar y corregir era la bandada de nobles hipócritas, corruptos y meapilas que rodeaban, influían e intentaban manipular a Luis XIV. Tras su estreno el 15 de enero de 1665 duró, con muchas polémicas, dos semanas en cartel y fue prohibida. Tan prohibida fue que no se publicó hasta 1682 y ¡censurada! Llovía sobre mojado, pues el año anterior Molière había estrenado su *Tartufo* con parecidas intenciones caricaturescas. En suma, hasta 1884 no se representó la versión original del *Don Juan* de Molière.

¿Qué destacaron Mozart y Da Ponte en su versión operística del 29 de octubre de 1787? Sólo dos años faltaban para que estallara la Revolución francesa y los burgueses y el pueblo se rebelaran contra rey y nobleza... No olvidemos que dos de las óperas de Mozart (el *Don Giovanni* que nos ocupa y *Le nozze di Figaro*, contra la ley del derecho de pernada que permitía a los nobles yacer con la esposa del criado recién casado) se

abren con la protesta airada de los criados (Leporello en la primera³, Fígaro en la segunda) contra los abusos de sus amos (don Giovanni y el conde de Almaviva respectivamente). ¿Era casual esa forma de abrir ambas obras? ¿No era una forma de subrayar, en ese momento, lo que más podía “escocer” al público para atraerle en contra de ese personaje “atractivamente” transgresor, pero que ponía en peligro lo que más importaba en cada uno de los momentos en los que salió a escena?

Con estos antecedentes heredó el testigo Zorrilla⁴, al que habían encargado una refundición de la obra de Tirso y de la de Zamora. Nuestro dramaturgo tuvo la clara voluntad de “cargarse el mito” dándole una vuelta de tuerca a la habitual caricaturización para llegar a parodiarla, pero le salió mal.

Las premisas de Zorrilla estaban bien urdidas: hace que don Juan se enamore, debilitando irremediamente una de sus facetas transgresoras, la de burlarse del matrimonio; incluso le pide la mano de doña Inés a su padre (véanse con atención los vv. 2494-2607), pero la testarudez inicua y la provocación de don Gonzalo irritan y exasperan tanto a don Juan que le acaba matando:

DON GONZALO ¿Y qué tengo yo, don Juan,
con tu salvación que ver?

DON JUAN ¡Comendador, que me pierdes! (vv. 2554-2556)

Ahora bien, veamos lo paradigmáticamente despiadada hacia su propia hija que es la respuesta de don Gonzalo a don Juan:

DON GONZALO ¡Nunca, nunca! ¿Tú su esposo?
Primero la mataré. (vv. 2544-2545)

³ Para poner de manifiesto lo que digo, no me resisto a transcribir las primeras palabras del criado de don Giovanni que abren la ópera de Mozart: «Notte e giorno faticar / per chi nulla sa gradir; / piova e vento sopportar, / mangiar male e mal dormir... / Voglio far il gentiluomo, / e non voglio più servir.» [Noche y día trabajar / para quien nada sabe agradecer / lluvia y viento soportar / mal comer y mal dormir... / Quiero hacer de gentilhomme / y no quiero ya servir.]

⁴ Por supuesto, y siempre ciñéndome al teatro, no he mencionado otros antecedentes de Zorrilla, sólo una pequeña parte para no extenderme. Recordemos no obstante las versiones de Giacinto Andrea Cicognini en 1640, Antonio Zamora en 1713, Carlo Goldoni en 1736, la ópera de Giuseppe Gazzaniga con libretto de Bertati, pocos meses antes que la de Mozart, en febrero de 1787, la de Ramón Carnicer estrenada en Barcelona el 22 de junio de 1822 y la obra en 5 actos de Alejandro Dumas (padre) estrenada en París el 30 de abril de 1836.

intención que ya está pre-figurada desde la escena VI del Acto I:

DON GONZALO Yo mismo indagar prefiero
la verdad..., mas, a ser cierta
la apuesta, primero muerta
que esposa suya la quiero. (vv. 179-182)

y que vuelve a reiterar más adelante:

DON GONZALO Porque antes que consentir
en que se case con vos,
el sepulcro, ¡juro a Dios!,
por mi mano la he de abrir. (vv. 736-739)

Con esto, don Gonzalo no sólo precipita su muerte y hunde a don Juan irremediadamente:

DON JUAN Ulloa, pues mi alma así
vuelves a hundir en el vicio,
cuando Dios me llame a juicio,
tú responderás por mí. (vv. 2604-2607)
(*Le da un pistoletazo*)

sino que da signos de un paranoico empecinamiento en guardar a su hija, incluso a costa de matarla, para que **no se case** con don Juan (matrimonio que, bien mirado en el “festival de tópicos” auriseculares desempolvados por Zorrilla, sería la “reparación” perfecta de la época a cualquier mancha de honra). El don Gonzalo de Ulloa de Zorrilla exagera a su predecesor tirsiano y le hace pecar de excesivo orgullo, soberbia, egoísmo; le hace portador de un frío código del honor, un honor ya no tan auténtico y real como en el siglo XVII, sino como parodia de él, pues no en vano Ortega dijo del Tenorio de Zorrilla que era un muestrario de ecos del Siglo de Oro, «un retorno a la imagen más tradicional y tópica de la leyenda» en la que este don Gonzalo llega a ser más satánico que el mismo don Juan.

Para seguir con la urdimbre de la parodia de Zorrilla no olvidemos que además de destruir ese mito haciendo de don Juan un zafio, no lo vemos “ejercer” de donjuán más que de boquilla ⁵,

⁵ De hecho no yace con ninguna, ni con doña Ana ni con doña Inés, contrariamente a lo que ocurría en *El burlador* de Tirso, en el que teníamos a un don Juan “activo”. Seguramente esto se deba a la pudibundez y mojigatería del público decimonónico al que Zorrilla supo contentar muy bien, además de la obvia intención paródica del dramaturgo.

es decir, lo imaginamos por el listado de sus “hazañas” que le hace leer al principio de la obra (Acto I, escena XII), –un inventario que recuerda mucho al catálogo que lee Leporello a donna Elvira en el *Don Giovanni* de Mozart–; eso es lo que hace suponer al público que las ha realizado, pero nada se ve en las tablas, contrariamente a sus predecesores, pues todos ellos daban muestra ante los ojos de los espectadores de sus andanzas o de buena parte de ellas:

DON JUAN Aquí está don Juan Tenorio,
y no hay hombre para él.
Desde la princesa altiva
a la que pesca en ruin barca ⁶,
no hay hembra a quien no suscriba;
y a cualquier empresa abarca,
si en oro o valor estriba.
Búsquenle los reñidores;
cérquenle los jugadores;
quien se precie que le ataje,
a ver si hay quien le aventaje
en juego, en lid o en amores. (vv. 484-495)
[...]
Por donde quiera que fui,
la razón atropellé,
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé
y a las mujeres vendí.
Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo los claustros escalé,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí. (vv. 501-510)

Por lo que se refiere a doña Inés, Zorrilla no podía haberla fraguado más estereotipada, boba y cándida. Que ella se enamore “de oídas” de don Juan por la descripción que hace de él la celestinesca Brígida entra dentro del tópico, pero el colmo del contrasentido y de la caricatura es que el propio don Juan, mientras está al acecho de doña Ana de Pantoja para humillar a Mejía, caiga enamorado de doña Inés por las palabras de la alcahueta, y sobre todo, no hay que olvidarlo, porque Brígida le ha dicho que Inés ya lo ama; es decir,

⁶ Estos dos versos hacen clara referencia a la Isabela (princesa altiva) y a la pescadora Tisbea de *El burlador de Sevilla* de Tirso.

don Juan se enamora del hecho de que ella esté enamorada de él. ¿Enamorado del amor? Veamos un momento de esa pintura:

- BRÍGIDA [...] En fin, mis dulces palabras,
al posarse en sus oídos,
sus deseos mal dormidos
arrastraron de sí en pos;
y allá dentro de su pecho
han inflamado una llama
de fuerza tal, que ya os ama
y no piensa más que en vos.
- DON JUAN Tan incentiva pintura
los sentidos me enajena,
y el alma ardiente me llena
de su insensata pasión.
Empezó por una apuesta,
siguió por un devaneo,
engendró luego un deseo,
y hoy me quema el corazón. (vv. 1298-1313)

pero agudizando más la contradicción, pensemos en que, acabándose de enamorar de Inés (cosa bien clara, pues la propia Brígida, visiblemente sorprendida por el cambio de don Juan, le dice en su réplica):

- BRÍGIDA Os estoy oyendo,
y me hacéis perder el tino:
yo os creía un libertino
sin alma y sin corazón. (vv. 1322-1325)

pocos versos más adelante, sin embargo, don Juan le espeta a su criado:

- DON JUAN Con oro nada hay que falle:
Ciutti, ya sabes mi intento:
a las nueve en el convento;
a las diez, en esta calle. (vv. 1430-1434).

Y ya para completar el retruécano, llamémoslo así, cuando por fin ha raptado a Inés y la ha llevado a su quinta, no le toca un pelo (pues ella sigue desmayada) y desaparece para ir a seducir a doña Ana, a la que tampoco toca a ojos del público; el espectador lo deduce más tarde por la frase de Luis Mejía:

- DON LUIS Don Juan, yo la amaba, sí;
mas con lo que habéis osado,
imposible la hais dejado
para vos y para mí.» (vv. 2376-2379).

No olvidemos la ambigüedad de ese ‘imposible’, ya que podría referirse a la realidad, no vista por el público, de que doña Ana hubiera sido mancillada por don Juan, o, más previsiblemente, en línea con el sistema paródico de Zorrilla y la mentalidad de la época, a que tan sólo la sospecha de la mala fama que ha cernido don Juan sobre ella basta para dejarla ‘imposible’ para acceder honestamente al sempiterno sagrado vínculo del matrimonio. Tras todos estos disparates don Juan es por lo tanto inconsecuente con su amor e inconsecuente con su fama (la que han fraguado anteriormente los demás dramaturgos).

Hasta aquí la originalidad de don Gonzalo, doña Inés y don Juan en Zorrilla. Veamos ahora ciertas concomitancias con Tirso, Zamora y Mozart-Da Ponte. En Zorrilla, claro está no hay bodas al final de la obra, ya estamos en el siglo XIX y no se usa; sí las había en Tirso y Zamora, no así en Mozart, en cuya ópera se dilata la futura boda entre el “paciente” don Octavio y doña Ana, los aldeanos Masetto y Zerlina van a celebrar el final feliz con una cena entre amigos y el criado Leporello se va a la hostería a buscar otro amo mejor; todos ellos cierran la obra cantando una cancioncilla que reivindica el triunfo de los buenos y el mal final destinado a los que han abusado de su poder. Los finales de Tirso⁷ y de Antonio de Zamora son más rápidos y escuetos en detalles –rapidez normal en los desenlaces siglodorescos–, los de Mozart y Zorrilla están mucho más pormenorizados. El único predecesor de Zorrilla que muestra arrepentimiento es el de la versión de Antonio de Zamora, en la que la escena del banquete recíproco entre el Comendador y don Juan es más breve y este último se arrepiente al final, aunque no le sirve de mucho y no se salva. Ceniza y culebras aparecen en todas las versiones del banquete con el convidado de piedra, pero una escenografía tan explícitamente análoga a la de Zorrilla sólo está en Mozart. Hay además otras similitudes entre el final del *Tenorio* con detalles muy parecidos al de Mozart: los aldabonazos repetidos (hasta siete veces y cada vez más cerca) del Comendador a la puerta de don Juan, que son muy “de efecto” para el público; y la mención expresa de los vinos que se beben en el banquete al que invita don Juan al Comendador: el tinto cariñena para Centellas y el jerez para Avellaneda en Zorrilla, y en Mozart el marzimino o marzemino, un vino tinto del norte de Italia. En Tirso y en Zamora se bebe, pero no se sabe qué.

⁷ En Tirso, por obvios antecedentes literarios muy del gusto aurisecular, es el único lugar en el que, a la hora del banquete, por el consiguiente pavor del criado Catalinón figura el detalle escatológico con sus olorosas consecuencias.

Veamos una curiosidad: el *Don Giovanni* de Mozart se estrenó en España ya tarde, el lunes 15 de diciembre de 1834, en el teatro de la Cruz de Madrid⁸, y no puedo asegurar que Zorrilla viera esa representación, pero arguyo que sí, por las peculiaridades que he mencionado. Después de ese estreno madrileño se representó el 18 de diciembre de 1849 en el Teatro Principal de Barcelona. Años después volvió a Madrid y la soprano napolitana Rosina Penco cantó en el Teatro Real el *Don Giovanni* de Mozart, en el papel de Zerlina, probablemente en 1856 y, ya corroborado documentalmente, el 20 de abril de 1864.

Es cosa harto sabida que *Don Juan Tenorio* se estrenó el miércoles 27 de marzo⁹ de 1844, con escaso éxito, en el teatro de la Cruz de Madrid interpretado por la compañía de Carlos Latorre, que hizo, ya mayor¹⁰, de don Juan, Bárbara Lamadrid que interpretó el papel de Inés, Francisco Lumbreras y Pedro López entre otros. Estuvo en cartel los días 27, 28 y 30 y a lo largo de ese mismo año se volvió a representar en abril, junio, octubre, noviembre y diciembre. En ese momento Zorrilla pasaba por apuros económicos y vendió todos los derechos sobre su obra al editor Manuel Delgado por cuatro mil doscientos reales. Cuando Zorrilla vio, poco después, el éxito desmedido que alcanzaba su obra y que todos ganaban a costa de ella lamentó enormemente su impulso de venderla. Quizá por ese motivo repudió su *Tenorio* y pensó en escribir una zarzuela paródica que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 31 de octubre de 1877, con música del maestro Nicolás Manent. Probablemente también para volver a ganar económicamente con el personaje.

⁸ Notable fue la encendida defensa de la ópera de Mozart que hizo el músico y crítico Santiago de Masarnau en la revista *El Artista* (en el número del 5/1/1835) a lo largo de tres artículos a propósito del estreno del *Don Giovanni*. En ellos habla de la incomprensible pero mala recepción de la ópera por parte de los espectadores de Madrid a los que no gustó la música del compositor alemán («el público de Madrid, no está todavía en estado de apreciar el mérito del *Don Juan*, y por consiguiente en ningún caso lo hubiera aplaudido»). En su tercer artículo contesta a otro de un profesor (anónimo) que fue capaz de tildar de 'vieja' la música de Mozart e incapaz de conmové, pues recordaba a las manoseadas tonadillas! Huelga decir que el pobre Masarnau estaba escandalizadísimo y furibundo.

⁹ Dato entresacado de la *Cartelera teatral madrileña*, 2, años 1840-1849, por Félix Herrero Salgado, Madrid, CSIC, 1963.

¹⁰ Probablemente a este detalle de que el protagonista fuera ya cincuentón y no tuviera los treinta años que se le suponen a don Juan, y que la doña Inés estaba bastante entrada en carnes se debió el escaso éxito del estreno; bien es sabido que en ese momento se llevaba en las tablas una puesta en escena más bien realista y seguramente al público le chocó. Si a esto se le añade la forma anticuada por ampulosa de recitar de Carlos Latorre..., la explicación está servida.

Precisamente ese año el propio Zorrilla¹¹ dijo:

Corrijo el *Don Juan* porque es un absurdo con cuya responsabilidad no quiero morir cargado. No ha habido un actor que haga bien el Don Juan: es claro; como que ni es carácter, ni tiene lógica, ni consecuencia, ni sentido común, ningún actor del mundo puede estar bien fuera de todo carácter y de toda situación.

Pero ya antes, en 1871, escribió en otra carta al mismo destinatario que su

Don Juan es el mayor disparate que se ha escrito; que no tiene sentido común ni literaria, ni moral ni religiosamente considerado; que están en él desperdiciados todos los elementos de mi drama, habiendo yo echado a perder los caracteres de Don Juan y de Doña Inés, a quien maté en la primera parte; porque siendo al escribirlo un chico tan atrevido como ignorante, ni pensé el plan, ni supe lo que hice; y no quiero que ni los que me aplauden hoy ni la posteridad, si llega a ella mi fama, crean que yo duermo muy tranquilo sobre los laureles de la obra, que yo tengo por la peor de todas las que se han escrito en mi tiempo, por más que esté escrita con la frescura de la juventud y vestida con una gala de versificación fascinadora.

Zorrilla renegó pues de su obra prometiendo para finales del año 1877 incluso un escrito que nunca llegó: *El drama "D. Juan Tenorio" ante la conciencia de su autor*. En el mes de noviembre de 1879 el autor leyó unas redondillas sobre su drama, que el público no comprendió en toda su dimensión crítica, en el Teatro Español de Madrid. El 10 de mayo de 1880 apareció en *Los Lunes de El Imparcial*, donde se estaban publicando por entregas los *Recuerdos del tiempo viejo*, el conocidísimo artículo titulado «Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*» en el que siguió vituperando a su don Juan.

¿Por qué entonces el éxito tan extraordinario del *Tenorio* de Zorrilla? ¿Por qué siguió perviviendo el mito, a pesar de no gustarle a su propio autor? ¿Por qué Zorrilla fracasó en su parodia para acabar con don Juan? Podría ser que el autor no lograra destruir el mito porque urdió demasiado bien la puesta en escena. Como hombre de teatro creó un producto tan redondo, en el sentido dramático, que le sirvió al público del momento lo que quería y por eso tuvo un éxito inesperado para el propio Zorrilla. Hay que destacar sin duda como un hallazgo el hecho de que la primera parte se abra en una noche de Carnaval, en la taberna de Buttarelli, y dilate la aparición en escena del protagonista (¡hasta la escena XII del primer acto!), con el subsiguiente *suspense* incluso prolongado por el hecho de que éste además llegue enmascarado. Juega magníficamente con los testigos (don Diego y don Gonzalo)

¹¹ En una carta dirigida el 23 de marzo de 1877 a Pedro M. Delgado, hijo de Manuel Delgado.

como instrumentos de tensión y con los amigos del bando de don Luis Mejía y de don Juan como distensión. La sorpresa de ambas listas de fechorías para el espectador puritano decimonónico es fabulosa. El contraste tan radical con la segunda parte, espiritual y con ecos de auto sacramental, acertadísimo. El final feliz, no como el habitual (de sus predecesores) a base del escarmiento del malvado don Juan y el regocijo de las buenas gentes “engañadas” por él, sino por la salvación *in extremis*, gracias al arrepentimiento repentino y al poder salvífico de la cándida Inés, perfectamente en consonancia con los ideales del momento. No hemos de olvidar tampoco la escenografía final con efectos especiales de sombras, humo, fuego, apariencias, perfumes y flores..., todo ello muy espectacular y que recuerda a las comedias de magia que tanto gustaban al pueblo. De hecho Zorrilla, como digo, suministra a todo el público en la sala lo que le conviene, ya fueran de tendencia conservadora (para ellos la segunda parte en la que don Juan es burgués y sumiso) o liberal (para éstos la primera en la que es rebelde e iconoclasta). A propósito de este detalle nos explica David Gies¹²:

Por eso, Zorrilla podía satisfacer a todos. Para los que veían la sociedad desde la perspectiva cínica de un don Félix de Montemar, como un torbellino de agitación y desorden, Zorrilla creó el primer don Juan Tenorio; para aquellos cuya visión comprendía una armonía y un orden social basados en la firmeza de la fe y en la validez de la monarquía absoluta y el cristianismo, Zorrilla inventó el segundo don Juan. El uno abrazó al otro, y el mundo fragmentario del Romanticismo, quebrantado por las fuerzas contradictorias que se lo disputaban, se reconcilió finalmente en el drama reconfortante y consolador de Zorrilla. El Romanticismo triunfó pero el fervor de la expresión romántica se había apagado. El don Juan escandaloso y desgarrado se confunde con el don Juan burgués, arrepentido y piadoso, y el gran Tenorio llega a ser, con inesperada ironía, el drama que representa no sólo la apoteosis, sino también la muerte del Romanticismo español.

En suma, el gran don Juan de Tirso se ha venido abajo con Zorrilla y se ha convertido en un donjuán venido a menos.

Ahora que la norma se ha trastocado y lo frecuente es robar, prevaricar, agredir, corromper y un largo etcétera, llega a ser noticia de los telediarios nacionales que alguien en Sevilla devuelva un dineral extraviado; precisamente en Sevilla, escenario de don Juan. Ahora que la transgresión se ha vuelto norma ya no hay mito de don Juan, ya no se necesita. Por eso, hace unos días, mis alumnos en la Facultad ante mi pregunta de por qué era un mito don Juan, se quedaron callados y al final dijeron que don Juan ya no era un mito. Puede que tengan razón, ya todos somos don Juan.

¹² David T. Gies, «Don Juan contra don Juan: Apoteosis del romanticismo español», VII Actas de la AIH, 1980, pp. 545-551.

Análisis de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla



El autor

José Zorrilla y Moral nació el 21 de febrero de 1817 en Valladolid. Era un hombre nervioso, delgado y con mala salud. Incapaz de ahorrar dinero, pasó muchas necesidades

económicas a lo largo de su vida. Católico firme y convencido, tuvo gran afición por las mujeres, y un cierto encanto con ellas que le proporcionó diversas aventuras sentimentales, aunque nunca fue un donjuán. Presumía de buen jinete y de ser muy buen

tirador de escopeta y pistola. Era apasionado y de carácter primario, franco y un poco áspero, buen amigo de sus amigos y siempre dispuesto al entusiasmo. Tenía convicciones políticas tradicionales y opiniones claras y directas, como atestigua *Recuerdos del tiempo viejo*, la autobiografía que fue publicando en *Los Lunes del Imparcial* a partir de 1879. Tuvo una pésima y dolorosa relación con su padre, José Zorrilla Caballero, alto funcionario de Fernando VII de ideas ultraconservadoras y muy intransigente, que nunca perdonó a su hijo que no fuera abogado y se dedicara a la literatura.

Zorrilla vivió siempre de sus obras, que fueron muchas, y siempre se refería a ellas muy modestamente, escuchando las opiniones de amigos y de críticos. Tuvo siempre dificultades económicas, y cuando era ya muy mayor, consiguió que el Congreso le concediera una pensión, ganada por su consagración en Granada como *poeta nacional*, sin traicionar sus ideas ni valerse de sus muchos e influyentes amigos. Intenso poeta lírico en opinión de sus contemporáneos, dentro de su numerosa producción pone en práctica a veces «el arte de hablar mucho sin decir nada», como él mismo nos cuenta. Hacía lecturas multitudinarias de sus poemas y tenía la habilidad, como Lope de Vega, de saber lo que le gustaba al público y poderlo escribir. Era el autor español más popular de su tiempo por sus leyendas históricas y por su teatro, del que destaca por encima de todo *Don Juan Tenorio*. Además del drama (Drama «religioso-fantástico», lo llama él) de 1844 que todos conocemos, escribió sobre el mismo asunto un cuento, «La mujer negra» (1835); otro drama, *Vivir*

loco y morir más; cuatro leyendas; un poema, «Un testigo de bronce» (1845); una zarzuela de 1877, *Don Juan Tenorio*; y dejó inacabados un poema, «La leyenda de don Juan Tenorio»; y una novela, *El Tenorio bordelés*.

Entre su poesía lírica podemos distinguir los *Cantos de trovador* de 1840, *Vigilias del estío* de 1842, *Granada* de 1852, *Gnomos y mujeres* de 1886 y *Mi última brega* de 1888. Su obra abarca todos los temas románticos, elaborados dentro de un romanticismo tradicional y conservador al estilo de Walter Scott. En su poesía narrativa recrea tanto leyendas históricas, como sucede en *La leyenda del Cid*, de 1883, como temas tradicionales: *Para verdades el tiempo y para justicias*, *Dios*, y *A buen juez, mejor testigo*, ambas de 1838; la más famosa es *Margarita la tornera* de 1840, y todas contienen elementos que luego emplearía en su *Don Juan*, lo mismo que sucede con *El capitán Montoya*, también de 1840.

Además del *Don Juan Tenorio* podemos señalar entre la producción dramática de Zorrilla *Juan Dándolo* y *Cada cual con su razón* (1839); *El zapatero y el rey*, 1ª y 2ª parte (1840 y 1842); *El puñal del godo* (1843) y *Traidor, inconfeso y mártir* (1849).

Circunstancias del texto

José Zorrilla escribió su *Don Juan Tenorio* en 1844, al parecer en veinte días o por lo menos muy aprisa, para beneficio del actor Carlos Latorre, que necesitaba una obra urgentemente. Se estrenó en el Teatro de la Cruz, uno de los tres que funcionaban entonces en Madrid y a pesar del éxito que

tuvo en su momento y de ser la obra de teatro más representada en todas las épocas, no le produjo a su autor más beneficio que 4.200 reales, producto de la venta que Zorrilla hizo del texto a su editor, don Manuel Delgado, según contrato extendido el 18 de marzo de 1844 a favor del señor Delgado.

Fuentes de la obra

Zorrilla solo pretende escribir una *refundición*, que era el uso que entonces se practicaba, y únicamente reconoce basarse en *El burlador* de Tirso y otra refundición sobre el mismo tema, la que entonces se representaba anualmente el Día de Difuntos: *No hay plazo que no se cumpla y deuda que no se pague* de Antonio Zamora, publicada en 1722. Nos cuenta Zorrilla en *Recuerdos del tiempo viejo* que

Me obligué yo a escribir en veinte días un *Don Juan* de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí yo con aquel magnífico argumento, sin conocer ni *Le festin de Pierre* de Molière, ni el precioso libreto del Abate Da Ponte, ni nada en fin de lo que en Alemania, Francia e Italia [se] había escrito sobre la inmensa idea del libertinaje sacrílego personificado en un hombre: Don Juan.

Es difícil pensar que, siendo Zorrilla lector habitual en francés, no conociera en 1844 al escribir su texto *Las âmes du Purgatoire*, de Merimée, publicada en 1834, que recoge la leyenda del hombre que asiste a su propio entierro. Su protagonista se llama

don Juan y de apellido Maraña, siguiendo el auténtico de Miguel de Mañara, sevillano y fundador del Hospital de la Caridad en Sevilla. Y seguramente conocería también la obra de Alexandre Dumas *Don Juan de Maraña*, escrita en 1836 sobre la de Merimée y traducida al castellano por García Gutiérrez (íntimo amigo de Zorrilla) en 1839. Las dos obras tienen evidentes puntos de contacto y, sin embargo, es curioso ver que Dumas plantea dos finales en su obra según la edición: en la de 1836 don Juan se condena, mientras que en la de 1864 se salva; o sea, que aunque Zorrilla conociera y tomara de Dumas algunos detalles, sin duda Dumas leyó o vio representado *El Tenorio* en España, y cambió su final porque le gustó más el de nuestro autor.

Zorrilla debió también conocer romances tradicionales sobre el tema, como el del galán y la calavera, y la leyenda de *Lisardo, el estudiante de Córdoba*, escrita en 1570 por Antonio de Torquemada sobre la historia de un hombre que tiene la idea de raptar a una monja, pero al acercarse al convento donde está la mujer, ve su asesinato y entierro por las ánimas del Purgatorio, lo cual le hace desistir de su intención.

Acción, lugar y tiempo

La acción de la obra es trepidante y, en realidad, se desarrolla alrededor de un único sujeto: don Juan, y se divide en dos partes. La primera consta de cuatro actos, que Zorrilla subtitula, significativamente, *Libertinaje y escándalo*, *Destreza*, *Profanación* y *El Diablo a las puertas del Cielo*. Se desarrolla en una noche, de ocho

a diez, con un tiempo teatral que se alarga indefinidamente. Transcurre en la Hostería del Laurel en Sevilla, en medio de una fiesta de Carnaval de 1541; luego en la calle de la casa de doña Ana; dentro de la celda de doña Inés; y finalmente en la quinta de don Juan. El autor desarrolla la acción como si se tratara de una comedia de capa y espada de Lope de Vega, moviendo a los personajes sin descanso de una peripecia a otra en el suspense permanente de las apuestas y los plazos.

La segunda parte está compuesta de tres actos, llamados *La sombra de doña Inés*, *La estatua de don Gonzalo* y *Misericordia de Dios* y *Apoteosis del Amor*. También se desarrolla durante una sola noche de 1546, cinco años después de la primera parte. Sus escenarios son el Panteón de los Tenorio, una habitación en la casa de don Juan y de nuevo el Panteón de los Tenorio. En ella Zorrilla introduce el mundo de ultratumba y un ambiente fantástico y misterioso, muy propio del drama romántico, dentro de lo que en la época se llamaba *comedia de magia*. En realidad se parece a lo que hoy llamaríamos *efectos especiales* en una película; son recursos escénicos que le sirven al autor para resaltar la importancia de lo religioso en su drama.

Los temas de la obra

Tal como Zorrilla plantea su *Don Juan*, el protagonista es un jugador al límite, que arriesga siempre la vida en cada apuesta. Apuesta una vez con los hombres, representados por don Luis, y gana; la segunda vez apuesta diabólicamente contra Dios a

la novicia doña Inés, como un nuevo Fausto, y vuelve a ganar; pero pierde su suerte, o lo que es lo mismo, la ayuda del demonio, al enamorarse sinceramente de esa mujer-ángel que Dios pone en su camino. La tercera vez se juega su salvación, y pierde, afortunadamente para él, porque el amor inocente de doña Inés interviene para que se arrepienta.

Don Juan trata de los eternos mitos del amor y de la muerte, planteados dentro de un ambiente fantástico y misterioso que resulta muy atractivo. Su originalidad consiste en un final que da solución a un serio problema religioso católico, el Amor como fuerza redentora del pecado. Don Juan se salva por el amor puro y sin fisuras que le tiene doña Inés, arrepintiéndose en el último minuto de su vida. Zorrilla, muy crítico con este texto, se enorgullecía de esa doña Inés cristiana, que a su parecer trasciende las heroínas de otros dramas parecidos y que, consagrada a Dios, ha hecho tantos méritos y es tan inocente, que son suficientes para salvarse ella y salvar a su arrepentido enamorado. Es el dogma católico de la Comunión de los Santos, entendido *románticamente*.

Síntesis argumental

PRIMERA PARTE

La obra se abre con una escena en la Hostería del Laurel, en Sevilla. Buttarelli, el hospedero, intenta sonsacar a Ciutti, criado de don Juan, acerca de su señor. Preguntado por don Juan, al que no reconoce, Buttarelli recuerda que don Luis Mejía

y don Juan Tenorio apostaron hace un año justo sobre quién podría en ese tiempo matar más hombres y seducir más mujeres, y que el plazo está a punto de cumplirse. Llegan de incógnito y por separado al Laurel don Gonzalo de Ulloa, padre de doña Inés, y don Diego Tenorio, padre de don Juan, porque quieren presenciar ocultamente lo que va a ocurrir. Avellaneda y el capitán Centellas, dos soldados amigos de Mejía y Tenorio, se presentan también. El reloj da las ocho, y acuden don Juan y don Luis. Cuentan sus respectivas hazañas, uno en Roma y Nápoles, y el otro en Flandes, Alemania y Francia. Don Juan resulta ganador. En la ceguera de la derrota, don Luis se compromete a una segunda apuesta con su rival: en seis días, don Juan seducirá una novicia y a la novia de un amigo que esté a punto de casarse. Serán doña Inés de Ulloa, la mujer que su padre le ha concertado para casarse y doña Ana de Pantoja, la prometida de don Luis. Don Gonzalo de Ulloa se levanta en ese momento y deshace la boda de don Juan con su hija, y el padre de don Juan se marcha indignado, renegando de su hijo. Los alguaciles acuden y detienen a don Luis y a don Juan; la apuesta sigue en pie.

Don Luis, una vez libre, acude a casa de doña Ana de Pantoja para advertirle del peligro que es para ambos don Juan. Ella da a su prometido todo tipo de seguridades, pero Tenorio les está escuchando y con la ayuda de Ciutti captura a don Luis. Además, y prácticamente al mismo tiempo, concierta con Brígida, la dueña de doña Inés, la

forma de entrar en la celda de la novicia y raptarla, y con Lucía, la criada de doña Ana, la manera de entrar en casa de su ama y seducirla. Dentro del tiempo teatral en el que nos movemos, sigue con sus planes de raptar a la novicia a las nueve de la noche y seducir a doña Ana a las diez...

Convencida por Brígida, doña Inés acepta a don Juan, que se introduce en su celda. Ella se desmaya por la impresión al verle, y él encarga que la lleven a su quinta junto al Guadalquivir. Don Gonzalo y la abadesa del convento lo descubren y quedan horrorizados. Ya en casa de don Juan, Brígida y Ciutti esperan a su amo mientras él está con doña Ana. Todo está prevenido para huir a Italia. Inés despierta finalmente y descubre dónde está y en qué peligro; don Juan acude y ambos se declaran su amor. La escena se interrumpe por la llegada de don Luis Mejía y don Gonzalo de Ulloa. Uno viene a perder la vida o a matar a su rival por haber seducido a su prometida, y el otro a recuperar a su hija y a meter preso a su seductor. En una de las escenas más emotivas de la obra, el protagonista le dice a don Gonzalo que está arrepentido y sinceramente enamorado de doña Inés, y que se someterá a cualquier prueba que exija si se la da por esposa. Don Gonzalo, soberbio, le dice que no quiere tener nada que ver ni en su salvación ni en la nueva vida que quiere emprender, y que prefiere ver muerta a su hija antes que con él. Don Juan, desesperado, se da por vencido, contestándole al Comendador que responderá por él ante Dios cuando le llame

a juicio. A continuación mata a don Gonzalo y a don Luis, y huye.

SEGUNDA PARTE

Han pasado cinco años. La escena se abre en el antiguo palacio de los Tenorio, hoy convertido en Panteón, en una tranquila noche alumbrada por la luna. Las estatuas que adornan las tumbas representan a las víctimas de don Juan, enterradas allí por deseo de su padre. Han sido labradas por un escultor, que está a punto de cerrar las puertas para marcharse. El protagonista se acerca y el hombre le explica el sentido de lo que ve, y que doña Inés ha muerto también en el convento cuando él la abandonó. Cuando el escultor se entera de quién es, le da las llaves del recinto y se marcha, asustado.

Don Juan reflexiona sobre su vida pasada ante la tumba de doña Inés y, en un momento dado, el espectro de la mujer se dirige a él para advertirle de que Dios ha unido los destinos de los dos más allá de la muerte, y que se salvarán o se perderán, ambos, juntos para toda la eternidad. Le anuncia, además, que va a morir esa noche. No sabe don Juan si ha sido delirio o realidad lo que ha presenciado; en ese momento pasan por allí Avellaneda y el capitán Centellas, y al reconocerle, se acercan a él. Todavía aturdido, recobra el aplomo y, desafiante, invita a cenar a su casa esa noche a sus amigos y a la estatua de don Gonzalo.

Todo está dispuesto en casa de don Juan, cuando llaman a la puerta y se presenta el

espectro de don Gonzalo; Avellaneda y Centellas caen desvanecidos. Dios ha permitido que el espíritu del Comendador acuda a la invitación del protagonista para recordarle que después de la terrenal hay otra vida, la vida eterna, y que puede condenarse para toda la eternidad o salvarse si se arrepiente; tiene un día de plazo, porque está a punto de morir. Además, don Gonzalo le invita a que le visite en el Panteón. La sombra de doña Inés acude también, insistiéndole para que decida lo que más les conviene a los dos. Don Juan está irritado, perplejo, confuso; no sabe si sueña o le están gastando una broma pesada. Cuando sus amigos se despiertan por fin, se pelea con ellos, convencido de que le están engañando. La tensión sube de tono, y acaban saliendo a la calle para cruzar las espadas.

Volvemos a estar en el Panteón de la familia Tenorio. Don Juan acude a la invitación del Comendador: «dudo..., temo..., vacilo...,», nos dice. Efectivamente, allí está don Gonzalo, que le presenta una cena de fuego y ceniza; don Juan se siente sin fuerzas. En ese momento tocan las campanas a muerto, y ve pasar un entierro, que es el suyo, porque el capitán le ha matado a las mismas puertas de su casa. El Comendador le tiende la mano para llevarlo al infierno, pero, en el último minuto, don Juan confiesa que cree en Dios y en su misericordia y pide perdón, tendiendo su mano al Cielo. El espectro de doña Inés aparece asegurándole el perdón divino, porque ese instante de arrepentimiento les ha salvado a los dos, que mueren juntos.

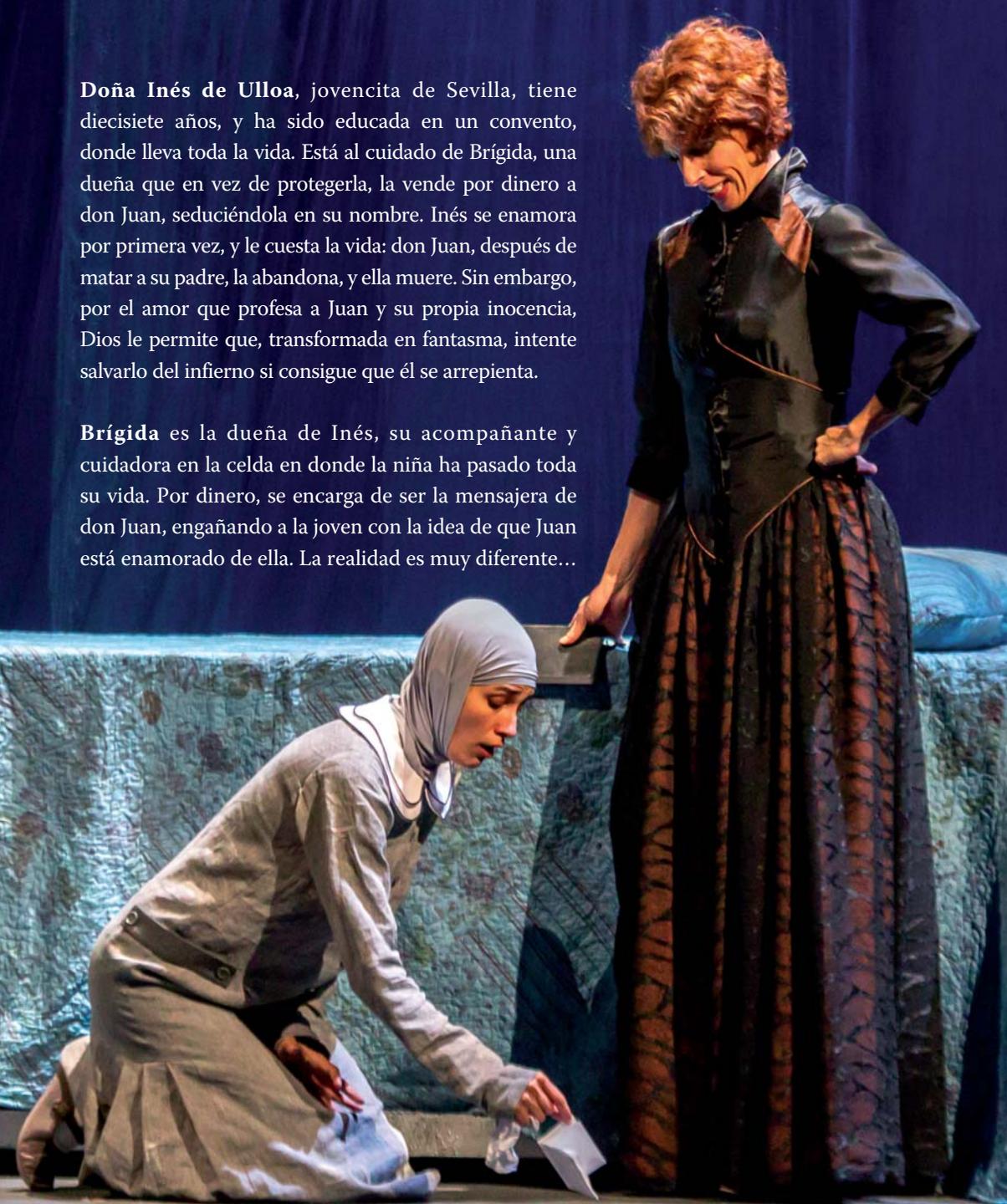




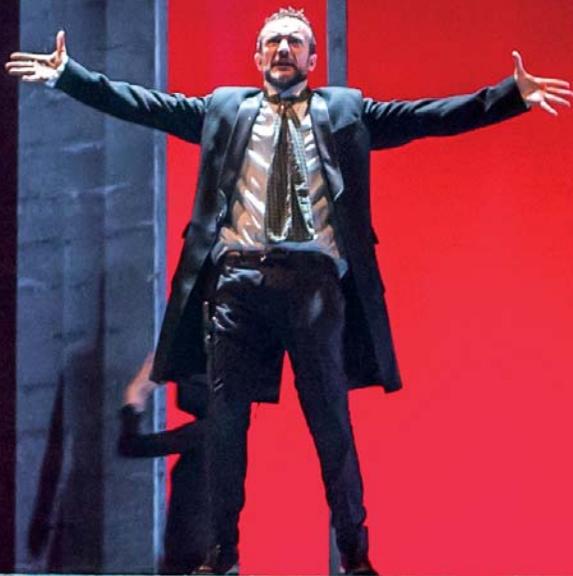
Los personajes

Doña Inés de Ulloa, jovencita de Sevilla, tiene diecisiete años, y ha sido educada en un convento, donde lleva toda la vida. Está al cuidado de Brígida, una dueña que en vez de protegerla, la vende por dinero a don Juan, seduciéndola en su nombre. Inés se enamora por primera vez, y le cuesta la vida: don Juan, después de matar a su padre, la abandona, y ella muere. Sin embargo, por el amor que profesa a Juan y su propia inocencia, Dios le permite que, transformada en fantasma, intente salvarlo del infierno si consigue que él se arrepienta.

Brígida es la dueña de Inés, su acompañante y cuidadora en la celda en donde la niña ha pasado toda su vida. Por dinero, se encarga de ser la mensajera de don Juan, engañando a la joven con la idea de que Juan está enamorado de ella. La realidad es muy diferente...



Don Juan Tenorio es un hombre de buena familia sevillana; lleva una vida de muertes y asesinatos que le han labrado una fama de que puede con todo lo que se cruza en su camino. Don Luis le sigue de cerca pero, quizá menos hábil, pierde la apuesta que hacen ambos y con ella a su novia. Juan cree que no tiene límites, pero los encuentra en algo a lo que se creía inmune, el amor. Finalmente, Avellaneda lo mata a la puerta de su casa y la intercesión de Inés por él ante Dios, y un último minuto en que se arrepiente, le salvan de la condenación.

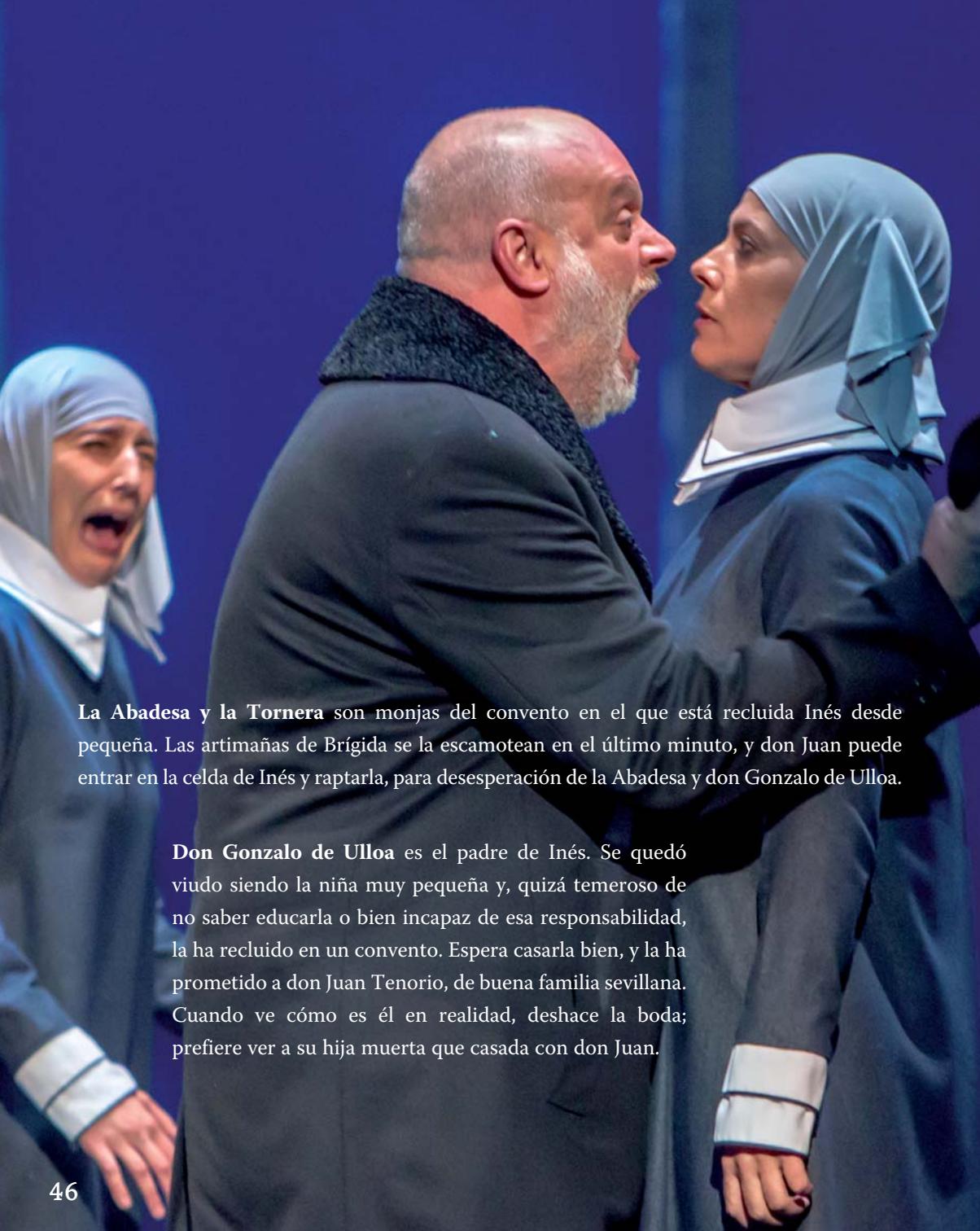


Ciutti y Gastón son los criados de don Juan y don Luis; como es habitual, ayudan a ambos en lo que necesiten, ya sea matar un hombre, burlar una mujer o conseguir cualquier cosa.



Avellaneda y el capitán Centellas son dos soldados, amigos respectivamente de Luis Mejía y de Juan Tenorio, y de su misma calaña. Acuden a la Hostería del Laurel, a ver el resultado de la apuesta pactada entre sus amigos hace un año. En la segunda parte serán instrumentos de la muerte de don Juan, pues este los desafía pensando que le están engañando y no es un espectro lo que escucha, sino una broma de los soldados.





La Abadesa y la Tornera son monjas del convento en el que está recluida Inés desde pequeña. Las artimañas de Brígida se la escamotean en el último minuto, y don Juan puede entrar en la celda de Inés y raptarla, para desesperación de la Abadesa y don Gonzalo de Ulloa.

Don Gonzalo de Ulloa es el padre de Inés. Se quedó viudo siendo la niña muy pequeña y, quizá temeroso de no saber educarla o bien incapaz de esa responsabilidad, la ha recluido en un convento. Espera casarla bien, y la ha prometido a don Juan Tenorio, de buena familia sevillana. Cuando ve cómo es él en realidad, deshace la boda; prefiere ver a su hija muerta que casada con don Juan.



Doña Ana de Pantoja es la novia de don Luis Mejía, y una mujer muy rica. Van a casarse a la mañana siguiente y se quieren, pero don Juan, para volver a ganar la apuesta a Mejía, se hace con la llave de la casa de ella y la seduce.



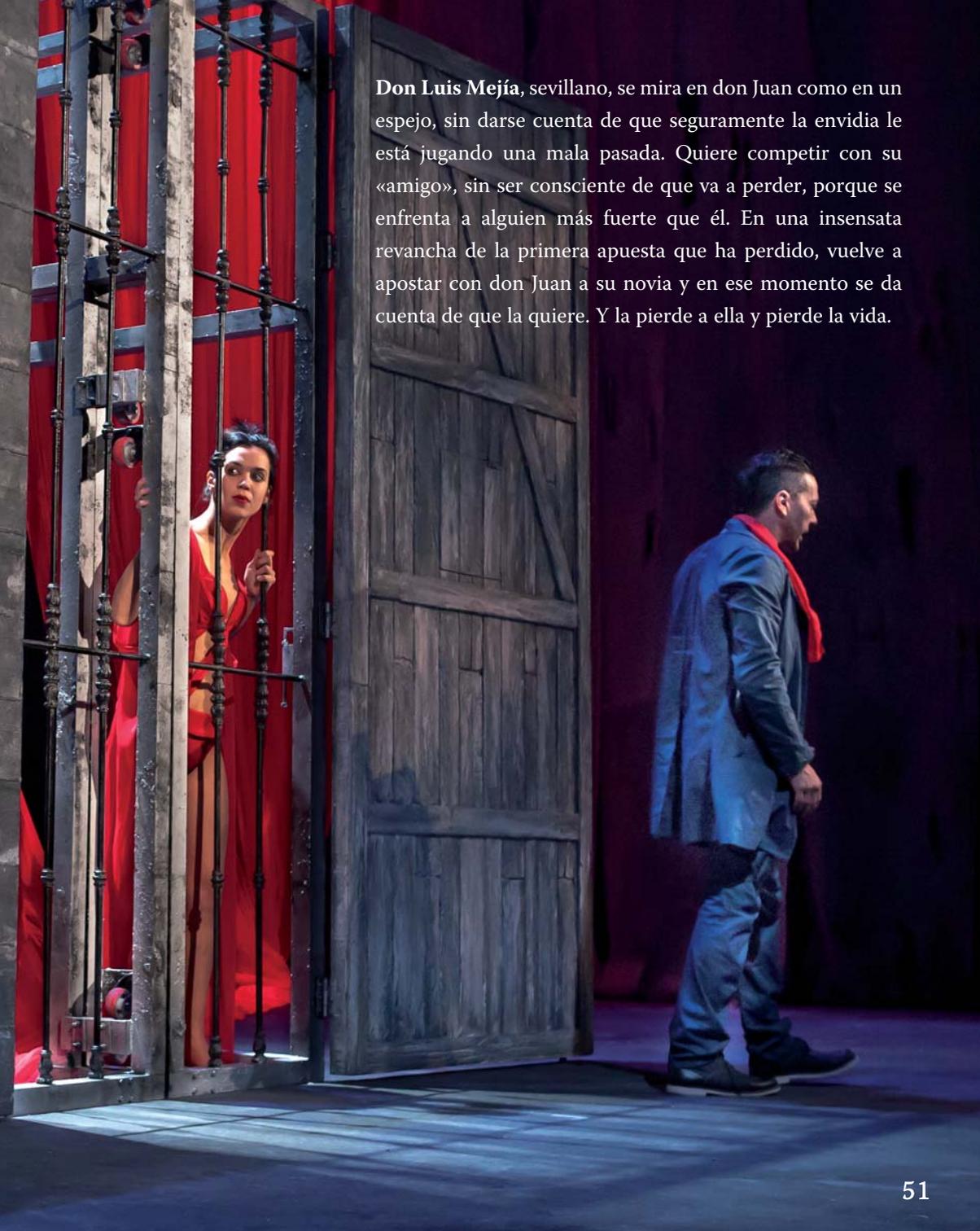
Buttarelli es el dueño de la Hostería del Laurel donde, al parecer, se reúne lo más granado de Sevilla. Es noche de Carnaval y van a acudir a su local Luis y Juan, que hace un año se desafiaron entre sí sobre quién de ellos, en ese plazo, podía matar más hombres y burlar más mujeres. Sirve a sus parroquianos y está dispuesto a facilitarles sus deseos siempre que medie un buen pago.

Don Diego Tenorio es el padre de don Juan; acude a la taberna para saber cuánto hay de verdad en los rumores sobre las correrías de su hijo; en la taberna, lo que ve y escucha le confirma sus peores presentimientos. Sin embargo, ¿se habrá fijado don Juan en él para ser como es...?

El Escultor es el hombre que, por encargo de Diego Tenorio, el padre de Juan, ha esculpido las estatuas sobre las tumbas del panteón en que se ha convertido la casa de los Tenorio. Orgulloso de su obra, acude al lugar todas las noches, hasta que una de ellas encuentra allí una visita inesperada.







Don Luis Mejía, sevillano, se mira en don Juan como en un espejo, sin darse cuenta de que seguramente la envidia le está jugando una mala pasada. Quiere competir con su «amigo», sin ser consciente de que va a perder, porque se enfrenta a alguien más fuerte que él. En una insensata revancha de la primera apuesta que ha perdido, vuelve a apostar con don Juan a su novia y en ese momento se da cuenta de que la quiere. Y la pierde a ella y pierde la vida.

Entrevista a Blanca Portillo,

directora de escena y escenógrafa de *Don Juan Tenorio*

1. Mar Zubieta.- Buenos días, Blanca, y bienvenida; vuelves a estar en un proyecto con la CNTC, esta vez el montaje de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. En esta función eres la directora de escena y además has concebido el espacio escénico. Primero de todo, el texto del *Tenorio* tiene recuerdos de varios más: *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, el *Dom Juan* de Molière, el *Don Giovanni* de Mozart... ¿Qué te ha impulsado a acercarte al de Zorrilla?

Blanca Portillo.- Estoy encantada de volver a trabajar cerca de la CNTC porque creo que comparto criterios con la institución. En cuanto a lo que me preguntas, me parece que la diferencia entre el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y los otros textos es que Zorrilla es el único autor que salva a don Juan. El resto de los autores lo matan y se acabó; eso creo que le convierte en un personaje casi trágico a veces; pienso que es más ejemplarizante en otros textos por eso, porque no se salva, porque no le conceden la salvación. Zorrilla sin embargo, decide que el amor lo puede todo y que Dios, que está en los cielos, es capaz de perdonar a un ser que va destruyendo a su paso. Le concede unos segundos de reflexión al final de su vida en los que decide que, a partir de ese momento, es decir, en sus últimos momentos de vida, cree en Dios. Eso es lo que le distingue. Y eso, que es profundamente español, me sacudió más

que otros textos sobre don Juan; esa idea «romántica» y no hablo del Romanticismo como época cultural, sino más bien de un tópico vacío que suena a eslogan como de Corte Inglés: *el amor lo puede todo...*

Estoy segura de que Zorrilla tenía del asunto un conocimiento mucho más profundo; como buen romántico que él es, enfrenta a un personaje con los elementos, con la vida, con la muerte, en una lucha interna. Todo eso es muy bonito, y todo lo que tú quieras, pero hay en ello algo profundamente español, eso de que «en el último momento ya lo arreglaré todo; Dios existe justo cuando yo lo necesito y mientras tanto no hago nada más que hacer daño a todos los que están alrededor». Tampoco el don Juan de Zorrilla es como el de Tirso, que es muy joven; Zorrilla describe al personaje como una persona inteligente que en todo momento sabe lo que está haciendo y eso le hace diferente, y le presenta como un prototipo de hombre tan malo, tan malo, que ya se hace casi ideal. Alguna vez todos hemos soñado con hacer unas maldades, y podemos fantasear como si no nos importara nada, con destruir a nuestro paso; y en nuestro país pasa eso, de forma que cuanto peor eres, más admiración despiertas: «qué listo», se dice, y lo vemos con los políticos, con los estafadores... Por un lado hay entonces eso de que «cuanto peor sea más hombre soy», y por otro «si al final de mi vida me arrepiento



de las cosas, pues ya está, y si te he visto (o te he hecho daño) no me acuerdo»... La idea de que eso es bueno me rebela.

Dentro del proceso de trabajo de este montaje estuve haciendo entrevistas a la gente en la calle para saber si el mito se mantiene, para saber qué opina un chaval de 15 o 20 años sobre un personaje como ese, del que todo el mundo ha oído hablar. Y lo que decían normalmente era «es un listo, ¿no?, se las liga a todas», porque es la conclusión a la que se sigue llegando, y es patético que eso se mantenga. Si analizas el texto en profundidad, y creo que eso es lo que estamos haciendo más allá de esa sonoridad que está en el imaginario de todo el mundo, ese «no es verdad, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más pura la luna brilla / y se respira mejor» don Juan dice cosas que analizadas profundamente son espeluznantes, como «a la justicia burlé, y a las mujeres vendí, yo a los palacios subí, a las cabañas bajé y en todas partes dejé memoria amarga de mí». Y piensas, «¿pero esto es un señor que vale la pena?»... Lo que más me ha llamado la atención es que esto sigue existiendo porque hay una parte del mito masculino del macho que lo consentimos nosotras, las mujeres; el atractivo del malo y esa idea de que los hombres hacen lo que quieren es muy poderosa. Todavía hoy hay mujeres que lo piensan, algo así como «hay que dejarlos ser como

son, porque son de otra forma»... Nosotras, las mujeres, hemos permitido también que eso ocurra. En fin, lo que he intentado es coger a este Tenorio, a este Juan que poco tiene que ver con nosotros y desnudarlo, y ponerlo debajo de una luz.

2. Este personaje, además, bebe de fuentes literarias complejas que han favorecido la construcción de un mito de la seducción masculina relacionado con la muerte.

Sí, y esa complejidad me encanta. Yo le veo algo más trágico aún; cuando le quitas el halo de «ohh qué bonito, he descubierto el amor y creo en Dios», cuando le enfrentas a su propia vida, él sabe que va a morir, que está abocado a la destrucción. Tiene algo casi de héroe griego. Creo que nosotros, que lo matamos al final y no le perdonamos, le estamos dando al personaje la dimensión que merece, porque hay personajes que tienen que morir; Ricardo III tiene que morir, si no, no se cumpliría esa idea casi pedagógica que tiene esa función; tiene que morir, no le podemos salvar. A partir de ahí, don Juan agarra un vuelo como personaje trágico muchísimo más interesante, y yo le tengo una cierta admiración, ahora lo he descubierto, al cabo de los meses de trabajo.

Flota sobre el personaje esa idea de que hay un *fatum*, un destino que le lleva, que lo arrastra, un destino poderosísimo que no puede detener aunque lo intente. A partir

del momento en que Inés aparece en su vida, puede intentar frenar ese destino, pero es imposible, lleva mucho tiempo metido en una espiral de horror. Yo creo que es como un asesino en serie, está pidiendo a gritos que alguien lo pare y nadie lo hace. Así que yo tengo la impresión de que Zorrilla igual estaría un poco asustado con lo que estamos haciendo, aunque me parece que a él tampoco le gustaba su personaje. Le gustaba mucho más Inés que Juan y me parece que con las decisiones de la puesta en escena, estamos dándole una dimensión trágica mucho más interesante. Don Juan es un hombre metido en una espiral de angustia, ya no sabe manejarse si no es en la violencia y eso está ahora también en la calle y nos pertenece porque en nuestro interior hay una parte oscura que a veces nos empuja, y a él le empujó desde que era un crío. Y lo dice, «¡Imposible en un momento / borrar treinta años malditos / de crímenes y delitos!». Lleva treinta años en ello y tendrá cuarenta y pocos, y en la segunda parte dos o tres años más. Es un personaje trágico porque él es consciente, y sigue haciendo lo que hace porque hay una búsqueda de que alguien le pare, pero ese río de sangre le lleva y ya no puede pararlo; por eso creo que tiene que morir al final y el que muera le hace un personaje más interesante.

3. ¿Este texto es un drama romántico y don Juan un héroe? ¿Tiene relación con el presente que vivimos?

Don Juan no es un héroe positivo, aunque los héroes clásicos no tienen por qué serlo

necesariamente; ahora entendemos a un héroe como a alguien que hace cosas extraordinarias, como los superhéroes. Un héroe es alguien que tira de la vida y de su propio destino en un sentido positivo o negativo. Don Juan sí es un héroe, pero no en el sentido contemporáneo; y la gente le sigue considerando un héroe y lo que yo quiero es desmitificarlo.

Cuando estábamos haciendo *La vida es sueño*, algo que a mí me ha servido mucho como disparador, una de las cosas que me enseñó Segismundo es que uno elige en la vida el lado oscuro o el lado luminoso. Segismundo tenía todas las papeletas para elegir el lado oscuro, pero sin embargo decide elegir el luminoso y construir en vez de destruir, construir un nuevo orden, cambiar las cosas, cambiar el mundo y mejorarlo. Si tú pones en un lado a Segismundo y en otro a don Juan, es justo la antítesis. Don Juan elige el lado oscuro y la destrucción por que sí; en toda su transgresión no hay nada constructivo, no quiere cambiar el orden de las cosas, no quiere un nuevo mundo, es un destructor por sistema. ¿Para qué? Para nada, por eso te digo que cuando analizas el texto acabas pensando que en el fondo, le sucede como a los asesinos en serie, lo que quiere es que lo paren.

He investigado también a gente que ha analizado el personaje de don Juan desde el punto de vista psicológico y psiquiátrico, porque es casi un síndrome tipificado, y he visto clara la idea de que todo eso no puede venir de la nada, tiene que venir de una imagen, de la imagen paterna; no hay madres en este espectáculo. No hay madres

en toda esta historia, no hay mujeres nada más que las seducidas, solo padres, el padre de Inés y el padre de él. Don Juan no puede ser un destructor porque sí, tiene que tener modelos; o demasiado positivos y se ha rebelado contra ellos, o un padre que ha sido exactamente lo que es él hoy y lo ha copiado. Tiene que tener un referente en su infancia, o un represor o un modelo. Así que hemos construido un padre que es peor todavía que don Juan; no puede ser que el niño haya nacido así porque sí, hay una elección personal y una herencia educativa. Yo solo sueño con eso, con que la gente vea el espectáculo y diga «nunca me había dado cuenta hasta qué punto este hombre era tan horroroso», que los hombres y las mujeres se avergüencen. ¿Cómo es posible que exista en el mundo de los terapeutas y los psicólogos y psiquiatras un síndrome que se llame así? Los adictos al sexo, los adictos a la violencia y los adictos a las dos cosas, como don Juan.

También se nos olvida que la gente lo ve como un seductor, pero es un asesino, y nunca he entendido cómo no se le ve así. Un asesino despiadado porque, ¿qué personaje, qué ser humano hace falta ser para apostar con un amigo a ver cuántos matamos en un año, a ver quién mata más gente? Y dice además, «Si lo dudáis, apuntados / los testigos ahí están, / que si fueran preguntados / os lo testificarán». Caramba, ¿dónde está la gracia de eso? ¿Dónde está el heroísmo? ¿Qué tiene de admirable que le meta un tiro al padre de Inés y que mate a Luis Mejía? Es un monstruo que está en la calle, de modo que es necesario revi-

sitarlo. Pertenece a un mundo de violencia, por eso hemos tomado como referencia las bandas, que es pertenecer a un grupo violento para protegerte del sistema o porque te sientes indefenso, porque no tienes herramientas para defenderte por ti mismo. Entonces te mezclas en un mundo que te exige ser duro, ser violento, ser cruel, porque eso además te hace más macho y más fuerte, y lo que oculta todo eso es un montón de gente sádica o totalmente atemorizada o las dos cosas, en definitiva un mundo que desemboca en violencia. Eso está en la calle. Hay gente que se dedica a matar y no tiene pudor. No es solamente ser buenos o malos, es la violencia que hay en medio. Don Juan carece de empatía, no parece humano. Por eso también, cuando Zorrilla propone que en el momento en que vea a Inés y se enamore de ella se hará bueno, hace un planteamiento imposible, «romántico». El amor no nos salva de ser unos hijos de puta; nada nos salva de nada. Por eso creo en los valores morales, aunque ahora se lleva poco hablar de esas cosas. Creo en intentar construir una sociedad más justa y una vida menos agresiva para todos, así que me enferma que personajes como este despierten admiración en vez de repulsión, y que además se represente el texto ritualmente, año tras año, como algo absolutamente normal.

4. Entonces la vía que has elegido para la dirección de escena es la aproximación al héroe para desmitificarlo...

Absolutamente.

5. ¿Y cómo has enfocado la versión de la obra, a cargo de Juan Mayorga? ¿Alguna peculiaridad del texto que te haya llamado la atención?

Juan Mayorga es adorable, tenía toda la inteligencia y toda la información que a mí me faltaba y ha hecho un trabajo magnífico y además tal como es su estilo, que no se nota casi. Pasa con una suavidad sobre las cosas que da gusto. Es un texto que literariamente no sé si tiene un gran valor, fíjate lo que te digo, pero tiene una calidad teatral insospechada, eso sí; lo que es la tramoya teatral, la dramaturgia, es mejor que el verso. Además Zorrilla se permite licencias temporales, personajes que desaparecen a mitad de la función y se le olvidan, pero a la vez su texto es increíble como estructura teatral; sobre todo la primera parte es antológica, pasan millones de cosas en exactamente unas horas, entre las ocho de la tarde en la taberna y las once de la noche en casa de don Juan. Juan recorre Sevilla entera, entra en un convento, rapta a una niña, se tira a una señora, atraviesa el río, sale de la cárcel... Es muy divertido porque es muy teatral, aunque probablemente el verso sea menos rico en la primera parte, es magistral de ritmo y brillantez; en la segunda parte, sin embargo, quizá más interesante literariamente, con versos más complejos y estrofas más elaboradas, se pierde la acción. Entramos en el mundo de la fantasmagoría, aparecen fantasmas por todas partes y entonces Juan se convierte en un gran recitador, aunque es verdad que en cuanto al verso es la parte más hermosa.

Juan Mayorga ha hecho un trabajo para equilibrar, quitar eso «folclórico» que tiene la primera parte y centrarse a trabajar con la acción, mientras que en la segunda parte ha limpiado algunos momentos repetitivos, porque en realidad, como suceso importante, lo único que pasa en esta parte es la aparición de los espectros. Don Juan vuelve a Sevilla, se encuentra con su casa convertida en un panteón, se va a cenar con unos amigos, viene un fantasma, se pelea con los amigos, los mata y se muere, no pasa nada más; sin embargo en la primera parte pasan muchísimas más cosas y Juan Mayorga ha trabajado en equilibrar las dos partes, algo que era una obsesión para mí, porque si no, la segunda parte es imposible.

6. ¿Cómo ha sido vuestro proceso de trabajo conjunto?

Yo le conté primero mi punto de vista, porque eso era fundamental. Y luego yo adoro el mail, porque vas trabajando, vas escribiendo, vas leyendo y Juan te explica muy bien por qué hace cada cosa. Luego, en la puesta en escena vas viendo que hay cosas que funcionan y otras que no fluyen, y entonces le escribes y él te envía otra posibilidad. En fin, que ha sido un trabajo muy bonito y aunque apenas nos hayamos visto, yo sé que él está profundamente conectado con el proyecto. En un momento dado, tuve ganas de enseñarle algo que estuviera más hecho, con los ensayos avanzados, porque quería que viera cómo luce su trabajo, que ha sido precioso, la verdad. Es una obra larguísima y aunque ha habido que hacer una limpieza, creo que

nadie va a notar faltas; he visto en ediciones publicadas textos de otros montajes teatrales mucho más cortados, pero nosotros hemos intentado conservar más versos para que la gente escuche la versión más cercana al original. Los espectadores se acuerdan de las cosas más brillantes y piensan que es una obra de una hora y pico, pero no. La verdad es que si Juan Mayorga no hubiera hecho la versión quizás no hubiera montado el espectáculo.

7. ¿En qué época has situado la puesta en escena?

Para mí es algo intemporal, pero si hubiera que decir una, te diría que es ahora, o mañana o dentro de cincuenta años, o ayer. No lo he llevado a ninguna época concreta, ni a la de Zorrilla ni a la época en que Zorrilla sitúa la acción. Es mucho más contemporáneo, si quieres. Es cierto que mantenemos un cierto perfume clásico en algunas cosas o algunos elementos, e incluso algo «romántico» por esa cosa tormentosa y atormentada. El espectáculo tiene eso, pero no lo he llevado a ninguna época, para nada. Ha sido más un proceso de abstracción.

8. En cuanto a la escenografía, ¿es la primera vez que acometes esta tarea? ¿Cuál ha sido la idea principal que ha presidido tu trabajo? ¿Qué tipo de espacio has pretendido con el diseño y los materiales que has empleado? ¿Hay exteriores, interiores...?

Pues mira, nunca antes me había planteado hacer una escenografía, pero cuando

empecé a pensar en el espectáculo, empezaron a aparecerme imágenes, sobre en qué tipo de lugar quería que transcurriera la acción. Empecé a pensar en esta escenografía que es como un mausoleo donde coloco a los personajes desde el principio, como si estuvieran en una gran nave vacía llena de fantasmas. Todos están pasados de moda, son como personajes muertos condenados a repetirse. Cuando empecé a imaginar pensé que no quería que nadie viniera a contarme otra posibilidad porque tenía muy claro lo que quería, y si ya sé lo que quiero, para qué voy a buscar a nadie, ¿no?... Me pareció que no sería justo poner a nadie en ese brete sabiendo exactamente lo que quiero. Así que para hacerlo he trabajado con la gente de Odeón de Valencia, Neo, que ahora se llaman Neo, constructores de escenografía, que han entendido la idea perfectamente. Es un espacio muy simple, muy limpio. Tiene esa idea de algo catedralicio, de mucha altura, algo que va hacia arriba y escapa, y también un lugar polvoriento, oscuro, sucio casi, porque los personajes, luminosos, no son ninguno...

Todos los personajes comparten el espacio, excepto un lugar aparte que es el que ocupa la cantante, un personaje que añado porque en la historia no existe. Es una mujer que forma parte de los fantasmas que rodean a Tenorio. Sería la imagen de la madre, de la mujer ausente en la función; ella va cantando canciones que nos hablan de lo que hace don Juan y de lo que va a pasar. Es una madre muy universal, la madre tierra, lo femenino, es el mundo

femenino que Tenorio no tiene, aunque como todos, sea hijo de una madre. Y todos los hombres que matan a sus mujeres son hijos de una madre también; en ese sentido ese personaje está fuera del espacio de los demás, transita con ellos por ese lugar, pero luego sale de ahí. Los demás personajes no pueden salir de ese mundo claustrofóbico que habitan. A los actores les hablé desde el principio como de una visión de..., helicóptero, digamos. Si tu colocas una cámara, la visión más alta sería una especie de mausoleo, un lugar de muertos teatrales que se repiten; cuando el espectador llega, la función ha empezado; cuando se va, la función seguirá. Y ellos, una vez más, se levantarán de entre el polvo, que a eso es a lo que están condenados los personajes teatrales, a repetir su historia eternamente. Esa sería la visión más cenital, digamos; luego irías ya bajando, metiéndote en capas, pero hay algo de espacio mortuorio que pertenece a esos personajes y ahí nadie más entra y de ahí no salen, no pueden salir, no hay salida.

9. ¿Qué has pretendido de los actores y actrices del montaje? ¿Cómo caracterizarías tu estilo de dirección de escena y cómo ha sido el trabajo con Vicente Fuentes en esta ocasión?

Eso tendrían que decirlo ellos; no obstante, hay una serie de cosas que me gusta repetir, que creo que forman parte de un criterio. A mí no me gusta para nada la idea de que el espectador pierda la noción de la realidad; entonces siempre trabajo con rupturas, con momentos en que los

personajes rompen y entran en contacto con el espectador para luego volver a entrar en el montaje. Hay una parte casi brechtiana, porque esto es teatro, que no se nos olvide; no estamos intentando que usted viaje a mundos de fantasía, estamos aquí para pensar juntos, ustedes y nosotros. Y si tuviera que definir mi forma de dirigir, diría que dirijo al milímetro, que hago un trabajo de análisis de texto muy largo, de palabra por palabra, significado y profundidad. Me encanta llenar a los actores de información para que luego ellos, en el momento de crear, tengan acotado muy bien cuál es el margen, para que no sea una cosa enloquecida y sin límites, y siempre encuentren un cauce para crear.

El trabajo con el actor es lo que más me gusta, el momento a momento, saber qué hay detrás de cada palabra y no pasar por encima de nada; saber cuál es la línea de pensamiento del personaje y su desarrollo. Me gusta muchísimo también la oralidad, la palabra y el trabajo con Vicente. Ahí se junta que él es un maestro de verso maravilloso, y que además hay algo del gusto por la palabra, más allá de que sea en verso, que a mí me fascina. Me encanta cuando voy al teatro y escucho a alguien que dice con gusto. Esa parte me gusta mucho, y jugar y hacer locuras también, y allí donde la gente espera que haya algo muy bonito, hacer algo terrible; sorprender también a la gente, no dar nada por hecho. Soy una directora, creo, muy pesada, pero no soy autoritaria, permito que la creatividad del actor llegue a escena; doy pie a la creatividad y al criterio de los demás. Y claro, antes

de empezar a trabajar con los personajes necesito saber si los actores y la dirección compartimos criterios.

Aquí hay quince actores y ocho creativos fuera. También está conmigo Carlos Martínez Abarca, un estupendo ayudante de dirección; sin él creo que ya no podría trabajar. Hemos llegado a un entendimiento maravilloso, pero aun así, hay un palpito de soledad dirigiendo que da vértigo. Y hay un momento en que todo el mundo tiene una pregunta que hacerte, y la decisión final la tienes que tomar tú. Trabajando como actriz intento tener una visión bastante panorámica de las cosas, intento abarcar un poco más, ver cómo es la producción, el enfoque del director... Es distinto; apasionante, pero también agotador.

10. Por lo que se refiere a los personajes, dínos por favor un par de rasgos con los que caracterizarías a cada uno.

Un personaje que me fascina es Luis Mejía, que es la envidia personificada; un enorme acomplexado que tiene a Tenorio como si fuera un dios, y equivoca el camino por completo. Su admiración le lleva a copiarle y se autodestruye completamente.

Ana de Pantoja es un personaje que siempre aparece como una frescachona, no sabemos muy bien por qué. Hemos intentado construir con ella una mujer consciente de su sexualidad, lo cual no es nada malo sino algo maravilloso. Ana es una mujer que es virgen y quiere dejar de serlo, algo que no suele estar en las características del personaje en otros montajes. También hemos creado una Brígida mucho más joven de lo

que la gente suele imaginar; cuando se dice «la beata» nos solemos imaginar una viejecita, no sé por qué. En el texto no se dice en ningún momento que sea vieja y, aunque siempre se ha asociado a una celestina, nuestra Brígida es una mujer profundamente adaptable a la vida, capaz de convertirse en diferentes personas según las necesidades que le van surgiendo, que finalmente es la quintaesencia de la educación que hemos recibido nosotras las mujeres. «Tú adaptación: con uno eres buena, con otro tonta, con otro lista, tú adaptación, no impongas». Brígida es la síntesis de eso, porque se convierte en quien necesita ser en cada momento, que es lo que le han dicho que tiene que hacer.

Siempre he visto a Inés en los montajes asociada a una inocencia un poco tonta; pero no hay nada más vehemente que un adolescente. Un adolescente pasa de un estado a otro con una facilidad pasmosa, en un momento vive una tragedia y al siguiente es tremendamente feliz, y defiende sus ideas como si no existieran más sobre la tierra... Eso es lo que te da la inocencia; y cuando ves a un adolescente defender cosas así, dices «¡Ay Dios mío!» La inocencia no es el yo no sé nada, es la vehemencia absoluta con la que crees en algo. Desde esta idea hemos construido una Inés adolescente, que cree profundamente y se deja la vida en lo que dice, y dos segundos después cambia y lo defiende también con una enorme vehemencia, con lo cual queda una criatura muy pura de emociones muy intensas; justo al contrario que Brígida, que es profundamente fría y calculadora,

mientras que Inés es un volcán en erupción. Tiene la energía de una chica de dieciséis años esté con las monjas o esté con quien esté.

Y en cuanto a los padres, don Diego Tenorio es Tenorio, un hombre que ha educado muy mal a su hijo, que tiene las emociones descolocadas, violento por naturaleza y con una rabia enorme de que su hijo le supere. Con don Gonzalo de Ulloa, el Comendador, analizando la función le pregunté a Juanma Lara, el actor que lo interpreta, ¿porqué un padre mete a su hija en un convento prácticamente desde que nace, cuando no tiene a nadie más que ella? ¿Es un acto de amor o es un acto de cobardía meterla en un sitio para que la críen? Y su respuesta fue que creía que era un padre con un enorme temor a las mujeres, y enfrentarse con su hija él solo le asustaba. No sabemos si es o no viudo, porque en la obra de las madres no se dice absolutamente nada, lo cual es muy representativo. Es un Gonzalo de Ulloa con temor al mundo femenino, un temor que a veces desemboca en violencia como en la escena del convento en la que llama imbécil a la madre abadesa; un hombre bastante apocado.

Luego están un capitán Centella y un Avellaneda que para mí son dos personajes muy interesantes; había que darles vida, porque no tienen, en el texto se quedan un poco cortos, así que hemos procurado darles más peso. Son dos seguidores, uno de Mejía y otro de Tenorio, a los que hemos buscado dar un poquito más de consistencia.

Y Juan... A mí, Juan me da miedo. José Luis tiene también eso como actor; cuando él saca su lado oscuro es terrorífico, pero además es muy seductor porque es muy dulce, y esa mezcla es muy fuerte por momentos en el escenario; es bonito ver lo que hacen. Ciutti, por supuesto, no es nada gracioso, algo que nunca he entendido; aquí es un sicario a las órdenes de Juan que hace el trabajo sucio, y cuando él muere ya encontrará a otro. No tiene más conflictos morales.

Tampoco he entendido nunca a Buttarelli como un simpático tabernero; una taberna donde la gente queda para contarse sus asesinatos no me parece un sitio agradable para ir, más bien parecería un sitio de lo más *lumpen*, el sitio donde se junta lo peor de Sevilla, como Mejía, un personaje que vive de dar braguetazos. En general, cuando he visto el Tenorio no me ha interesado nada, porque nunca me lo he creído; nunca los he visto como personas, los personajes siempre aparecían como una cosa folclórica que veía como falsa, y no puedo entender como puede verse de manera superficial a un señor que dice «allí por donde fui la virtud escarnecí» como si fuese algo bonito. Cuando intentas hacer ese texto con verdad cambia todo por completo, porque el texto está ahí. Hemos hecho de Juan un personaje realmente oscuro, y José Luis está espléndido.

11. Con respecto al diseño de iluminación, de Pedro Yagüe, ¿qué ideas principales habéis barajado?

Con Pedro Yagüe es la segunda vez que trabajamos, y me gusta hacerlo porque no

es un iluminador al uso; es un pintor, crea atmósferas y sabe hacerlo muy bien. Todos los espectáculos que he visto suyos me han gustado, y además es una persona con la que te entiendes muy bien: puedes plantear una escena de una profunda tristeza y hablar con él en términos de calidades humanas más que de manera técnica. Es muy receptivo y crea sensaciones, es muy fácil trabajar con él y luego tiene algo que creo que es fundamental: que es profundamente tranquilo, se toma el tiempo que necesita para hacer las cosas y a mí eso, por contraste conmigo, me da mucha paz.

12. El vestuario es de Marco Hernández. ¿Cuáles son sus líneas generales? ¿Es realista, atemporal, poético...?

Marco ha hecho un trabajo magnífico. Es muy bonito lo que ha hecho, y es verdad que yo le pedí algo intemporal y eso era difícil, pero atendiendo a la descripción de cada personaje, a lo que íbamos a contar con cada personaje, había una línea que a mí me interesaba, que era la ropa urbana, la ropa que cualquiera puede llevar en la calle; lo ha hecho muy bien. Lo que llevan puesto les significa, les dibuja. No ha hecho personajes lejanos, son gente cercana, y él acerca a los personajes pero desde un lugar teatral, sin perder verdad. Ha conseguido un equilibrio fantástico y el diseño de las monjas para mí es el gran hallazgo. Yo le hablé que quería el mundo de la religión, no necesariamente el de las monjas católicas; quería que el referente fueran todas las religiones de alguna manera, y hay algo de medio árabe en el velo que llevan en la

cabeza junto a esa cosa arquitectónica del vestido de mujeres que andan sin que se les vean los pies, con cuellos altos que tienen referencias de muchas culturas distintas.

Creo que ha hecho un trabajo excelente, pero es verdad también que estuvimos hablando meses de cada uno de los personajes, de cómo los veía, de lo que había en el fondo de cada uno. Eso sí, lo ha compuesto en nada. Es un tipo que tenía muy claro lo que yo andaba buscando y se puso a trabajar y fue el primero que terminó el trabajo, increíble.

13. ¿Qué nos puedes contar sobre el trabajo de Pablo Salinas, relativo a la música y al espacio sonoro?

Con Pablo he trabajado en todas las cosas que he dirigido y te estoy hablando de hace casi veinte años. Nos conocimos porque tuve una pareja que era músico, me lo presentó y me pareció una persona muy interesante. Pablo es músico desde que tiene catorce años y lleva componiendo, haciendo música y tocando desde entonces. Trabajamos con una empatía fantástica desde el primer momento; creo que nos entendemos muy bien y nos respetamos mucho. Él tiene criterios musicales muy claros, muy concretos, pero también tiene una sensibilidad muy grande para lo teatral, también porque llevamos mucho tiempo trabajando juntos y es un universo que le interesa y que le gusta. Por un lado para él es cómodo porque está componiendo blues, ya que blues es lo que tiene toda la función, porque no hay música más triste y más desgarrada; a golpe de blues vamos contando la historia y él ha podido

componer musicalmente algo que le gusta y además compartirlo conmigo desde su criterio teatral, y ver juntos si dramáticamente esas canciones tenían interés. Es un creador. Dispuesto siempre a ponerse al servicio de, pero es un gran, gran creador, que te descubre cosas que a ti ni se te habían pasado por la cabeza. Y luego todo ese mundo de fantasmagoría que tiene que ver con una calidad sonora y con llegar a crear atmósferas en la sala entera, generar un espacio que apela a tu inconsciente y envuelve al público, a los personajes: eso, él es un monstruo haciéndolo. Consigue generar estados de ánimo que no vienen de lo racional sino de lo emotivo; siempre están relacionados con lo que pasa en la acción pero ayuda a percibir más allá de lo que ves.

A mí me gusta crear atmósferas que no tengan que ver exactamente con lo que dice el personaje; crear un mensaje doble para el espectador, crear dobles lenguajes, no darle todo hecho. Y ofrecer lenguajes que se puedan ensamblar fácilmente o ser contradictorios, porque en una escena tan bonita como la de «no es verdad ángel de amor», puedo pretender el que el espectador tenga la sensación de que está pasando algo horrible... Normalmente, si la escena es bonita la acompaña una música también bonita; conseguir que entre todos juntos hagamos que esa escena (de la que se dice que es tan bonita) resulte profundamente incómoda, eso es interesante; y la parte sonora, al igual que la luz, es importantísima para conseguir estas atmósferas.

14. Finalmente, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué le puede aportar a la gente joven en particular?

A quienes conocen el Tenorio, un nuevo punto de vista, que probablemente incomode a muchos, porque somos muy reacios a que nos digan que lo que siempre hemos creído que es bonito ahora resulta que es feo; por eso me parece interesante dar un nuevo punto de vista y si incomoda, no me importará.

Para la gente más joven, que no tiene la tradición de ir a ver al Tenorio, pienso que puede ser sorprendente e inquietante, porque plantea una reflexión sobre algo que no les es ajeno sino algo que nos pertenece también a todos: un ser humano comete crímenes, y eso existe y es real, y tú también puedes ser un criminal o un delincuente en un momento dado, porque hay muchos grados de lo mismo. Ponemos como modelos a gente que hace cosas terribles; no hagamos eso. Alguien que destruye no debería ser nunca un modelo y me encantaría que eso lo captara la gente joven. Juan desprecia a las personas, a las mujeres las primeras, pero a los hombres también, «a quien quise provoqué, con quien quise me batí», dice, y eso es una falta de respeto por los demás. Me encantaría que la gente joven lo percibiera desde este lugar absolutamente negativo, no como un modelo a imitar; el más malo de la banda no es un modelo precisamente. Eso es educación.

En resumen, la vida es ir construyendo, no destruyendo, por eso igual a la gente más

mayor le puede resultar incómodo darse cuenta de que el Tenorio es malo y se le estaba valorando como bueno. Pero es importante aprender a ver más profundamente, porque a Tenorio lo que le gusta es la depravación, el desafío, el riesgo, como si estuviera metido en una espiral de la que no puede salir. Es como si estuviera enganchado a una droga; don Juan está enganchado a su propio personaje, ya no sabe ser de otra manera, y ve en Inés una parte de la pureza que ha perdido en el camino y es irrecuperable. Ve algo puro y limpio que él querría que estuviera en su vida, pero que ya es imposible.

Hemos creado un mundo violento, incómodo, y esas cosas a la gente joven le desafían, y lo ponemos en evidencia para reflexionar. Además he introducido un personaje que es un niño, Miguel, el criado

de Buttareli, uno de los que sirven en la taberna. Ese chaval joven va acompañando a Juan durante toda la función y opta por el lado oscuro porque le seduce todo eso, y en ese viaje final que va haciendo Juan el niño va viendo el horror de la violencia y de la locura; asiste a la muerte de Juan y se despide de Ciutti, se va solo y elige otro camino, más luminoso, porque se da cuenta de que las cosas se pueden hacer de otra manera. Meto al personaje del niño en el horror para que vea que todos los actos tienen consecuencias, y que los actos de don Juan tienen unas consecuencias terribles y, al mismo tiempo, personifico en él la idea de que también se puede elegir el lado luminoso, hacer las cosas bien.

Gracias, Blanca. A ti, Mar.

M.Z.



Lucía, criada de Ana de Pantoja.

Entrevista a Juan Mayorga,

autor de la versión de *Don Juan Tenorio*

1. Buenos días, Juan, y bienvenido de nuevo. En esta ocasión nuestro diálogo tiene como objeto tu trabajo como autor de la versión de *Don Juan Tenorio* para el montaje de Blanca Portillo coproducido por la CNTC. Dinos, ¿cómo contactó Blanca contigo en esta ocasión? ¿Cómo fueron vuestras aproximaciones iniciales a un texto tan significativo para el espectador?

Fue un contacto directo; ella elige el texto y me manifiesta que llevaba mucho tiempo acariciando la idea de montar el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, y me propone que me ocupe de la versión. En cuanto a fechas, recuerdo que fue poco antes de la presentación que hizo la Compañía de la temporada en el Museo del Prado los primeros días de septiembre de 2012. Es verdad que yo no deseaba meterme en nuevas versiones, pero por un lado el interés del texto y por otro el interés por Blanca Portillo, a quien considero una personalidad de nuestro teatro, junto con la amistad que nos une me llevaron a decirle que sí y aparcar otros proyectos.

¿Ya la conocías, Juan? ¿Habías trabajado con ella?

Sí, nos conocemos de colaboraciones anteriores. Ella trabajó en el *Hamelin* que escribí y dirigió Andrés Lima con Animalario, y hacía una interpretación magnífica en el papel de Raquel; por cierto, que entonces descubrimos, sentados en un bar cerca del Teatro de la Abadía, donde se iba a estrenar la pieza, que habíamos sido compañeros de colegio. Luego el trabajo de su Segismundo

que fue magistral. Creo que Blanca es una gran creadora, extraordinariamente talentosa y ambiciosa. De hecho he escrito una obra que se llama *El cartógrafo* en la que hay un personaje que se llama Blanca, y ojalá ella lo protagonice algún día.

¿Cómo fueron las aproximaciones iniciales a *Don Juan*?

Se trata de un texto que está en muy buena medida fijado en la memoria del espectador, igual que *La vida es sueño*, y eso es algo que hay que tener muy en cuenta. Mi trabajo en esta ocasión ha sido más modesto que otras veces, en gran medida por la mayor cercanía temporal y también, quizá, por el carácter, si se quiere, menos intelectual del texto; había menos zonas opacas que en otras ocasiones en las que he tenido que trabajar con textos clásicos, con lo que probablemente en este sentido mi intervención ha sido menor que en el caso de *Fuente Ovejuna* y *La dama boba* de Lope de Vega y *La vida es sueño* y *El monstruo de los jardines* de Calderón.

Es muy evidente que el texto de Zorrilla tiene en algunos momentos versos mejorables, pero yo no he querido ni mucho menos enmendar la plana a Zorrilla, por eso que estábamos comentando que algunos de esos versos están grabados en el inconsciente colectivo. Dicho todo esto, se trata de una obra que efectivamente no es comparable en su calidad literaria con, por ejemplo, *La vida es sueño* que considero una catedral, pero sigue siendo una gran obra teatral; creo que Zorrilla ha sido capaz de descubrir teatralidad y construir situaciones



intensamente teatrales. Es un despliegue de drama, acción, teatralidad y en cuanto al texto se refiere, tiene también versos magníficos y momentos memorables.

Todo esto lo digo para subrayar mi respeto a la obra y a su autor. Es verdad que hay algunas gentes que me han hablado con desprecio del *Don Juan Tenorio*, pero yo no comparto esa mirada despectiva, si bien entiendo que tiene altibajos, tal y como el propio Zorrilla reconoce en un texto interesantísimo que son las páginas que dedica en *Recuerdos del tiempo viejo* a su Tenorio, donde le vemos severamente crítico con su obra. Dicho esto, que ya dijo el propio Zorrilla, nos encontramos con un texto que merece ser lo que es: una obra de éxito que ha trascendido su tiempo: una obra de éxito en su tiempo que lo sigue siendo en el nuestro.

Y con respecto a nuestras conversaciones, desde el principio Blanca me manifestó su intención de hacer una lectura desestabilizante, de sacudir el mito; en este sentido creo que esa originalidad de la mirada debe atribuirse a su puesta en escena antes que a la versión. En lo que a esta se refiere, yo he intentado entregar el texto manteniendo la complejidad del original y respetando sus rasgos fundamentales sin dañar los hallazgos teatrales y literarios que pueda haber en él.

En realidad esta puesta en escena no deja de ser una nueva forma de habitar un mito teñido de principios románticos...

Es cierto que cuando uno está trabajando el *Tenorio* al mismo tiempo está dialogando

con un mito que excede al mismo texto. Siempre digo que el trabajo del adaptador está en una elipse, en uno de cuyos focos está el texto original y en otro el espectador contemporáneo y la conversación que el director quiera establecer con el texto. En este caso estaríamos hablando además de un tercer foco, el mito de don Juan, que excede al texto y al personaje construido por Zorrilla. Todo eso ha sido tenido en cuenta e insisto, en lo que a mí se refiere, mi trabajo ha sido modesto.

2. Hay ya varias versiones de clásicos del Siglo de Oro detrás de ti, Juan, desde que hiciste la primera en el 2000, aparte de tus propias obras. En *La dama boba*, por ejemplo, te ceñías a una pauta fundamental que te guiaba en tu trabajo; la conversión de niña en mujer, falsa boba de inteligencia poco cultivada pero que, en realidad, engañaba a todos... ¿Has pasado algo parecido con *Don Juan*?

Efectivamente, cada vez que haces una adaptación inevitablemente haces una lectura; de acuerdo con Helena quisimos descubrir entre líneas cómo, de algún modo, un texto que podría parecer una comedia ligera escondía una mirada crítica acerca del lugar al que se arrinconaba a la mujer dentro de la sociedad española de entonces, que de alguna forma está dentro de la nuestra. Es cierto que es importante tener cierto tipo de acuerdos, ciertas lecturas en común, entre director y versionador, porque eso orienta a la hora de saber lo que

hay que dejar claro. En lo que a *Don Juan* se refiere, mi lectura ha estado en comunicación permanente con lo que propone Blanca Portillo. Por ejemplo, a mí no me interesaba mucho el monólogo del escultor, que algunos espectadores echarán de menos; me parecía más interesante su mera presencia, de algún modo fantasmal, alguien que todas las noches vuelve al lugar donde están sus estatuas para defenderlas o para estar con ellas; esa propuesta me pareció más interesante que la palabra que Zorrilla le atribuyó. Y en cuanto a la imagen, Blanca propuso que el escultor en escena fuese representado por el mismo actor que hace de padre de Tenorio, lo cual me pareció un desdoblamiento interesante del actor, que hace el papel de Diego Tenorio y luego el del hombre al que Diego encargó las estatuas de las víctimas de su hijo. Estuvimos de acuerdo. En otro momento, más decisión de Blanca que mía en este caso, surgió eliminar todo el diálogo que se trae don Luis con Pascual, el guardián de la casa de Ana de Pantoja, y seguramente habrá también quien piense que igual podríamos haber descargado más de versos la última parte, todo ese zona de desolación de don Juan, pero es precisamente ahí donde la palabra de Zorrilla alcanza una tensión muy interesante que ha sido puesta en voz de manera formidable por José Luis García Pérez. Eso es algo que el adaptador debe tener en cuenta, que el trabajo no se hace en el vacío; no es querer reescribir en la soledad del gabinete un texto clásico, sino saber que estás trabajando con una directora en concreto para un elenco concreto y ahí ya empiezas a visualizar elementos que tendrán un valor especial en el cuerpo del actor.

3. En otras ocasiones has hablado de que apuestas por la transparencia en las versiones, pero no por el abaratamiento. ¿Cómo ha sido tu trabajo en esta ocasión?

En este caso, frente a otros en los que he trabajado, el texto tiene una claridad mayor porque está más cercano en el tiempo, y porque es otro estado del lenguaje. Hay una inflexión popular en el propio Zorrilla y no son muchas las expresiones que un oyente contemporáneo pueda percibir como extrañas, por lo que mi trabajo ha sido más sencillo.

4. ¿Cómo definirías tu trabajo en este *Don Juan*, es una versión o una adaptación?

Me parece que en la medida en que uno tome una decisión de carácter autoral es más adecuado hablar de versión que de adaptación. Como por ejemplo, cuando te decía que tomamos la decisión de eliminar el monólogo del escultor, ahí no estamos aligerando el texto, que sería un tipo de tarea del adaptador, sino que de algún modo estaríamos tomando una opción dramática fuerte y según lo veo, la decisión de calificar algo como versión o como adaptación no es solo una decisión en el campo de lo estético, si no que de algún modo también en el campo de lo ético. Cuando tu dices «esto es una versión» no te estás atribuyendo una autoría, la estás reconociendo, por tanto estás aceptando una responsabilidad que es criticable, que es discutible; y estoy muy seguro de que algunos, como siempre ha sido y es bueno que así sea, lo criticarán, porque la controversia que genera un espectáculo también es parte de la representación y del hecho teatral mismo. Y habrá espectadores y estu-

diosos que echen de menos ese momento del que hemos hablado, y es bueno que lo manifiesten si así lo ven. Y eso no es simplemente un ajuste, un retoque, estamos hablando de una decisión dramática que entre otras que se toman en la obra.

Por ejemplo, Juan, ¿has cambiado escenas de lugar?

Sí; bueno, propuse que en la escena de la hostería se reconstruyera la situación de manera que existiera una especie de trenzado, un paralelismo entre los dos padres que se ven de algún modo concitados sin saberlo para asistir a la cita de don Juan y de don Luis, que les va a revelar hasta qué punto la leyenda de don Juan se basa o no en hechos. Ahí hay un ejercicio de reescritura y creo que hay un juego interesante que viene de una muy buena idea de Blanca Portillo en donde proponemos que cuando doña Inés lee la carta en voz alta se dé voz también a don Juan, como si fuera él quien la está escribiendo en ese momento, como si pudiéramos verlo. De esa forma, se produce ahí una tensión entre el modo en que Inés lee la carta y las intenciones probablemente en ese momento cínicas y frívolas con la que don Juan la escribe. Esta es una idea que incorporo a la versión, pero que procede de una visión de Blanca de cómo podía funcionar en escena esa situación. Sí, hay momentos en que ha habido ese trabajo, también algunos recortes y aligeraciones de texto.

5. Sin pretensión de establecer un orden formal entre tus diferentes versiones, ¿crees tú que ha habido un tránsito por tu parte, bien sea en cuanto a tu evolución como autor o en cuanto a lo que te has propuesto con cada una de ellas,

teniendo en cuenta que, además, parten de textos muy diferentes entre sí?

Claro, creo que siempre he trabajado desde los mismos principios que declaré en aquel prólogo que escribí sobre la misión del adaptador (que en ese momento fue el término con el que definí mi trabajo en *El monstruo de los jardines* en el año 2000), lo que pasa es que en estos años me he ido encontrando con textos de muy distinto calado y digamos que aquellos mismos principios me han llevado a comportarme de forma distinta ante cada texto, porque de algún modo cada texto requería una actitud distinta, de forma que han sido más bien los textos los que, una y otra vez, me han reclamado un tipo de comportamiento u otro, más que el hecho de que yo haya cambiado de punto de vista.

Efectivamente; en un recorrido rápido por tu trabajo se ve siempre coherencia en él: el adaptador como traductor, la tensión entre los dos focos de la elipse, el afán de transparencia pero no de abaratamiento, al igual que la nostalgia de lengua siguen ahí. ¿Podríamos decir que son las coordenadas o tu columna vertebral como autor de versiones? ¿Lo ves tú así, Juan?

Bueno, pues te lo agradezco y ojalá sea así; por otro lado, en este mismo sentido no he querido modificar versos del *Tenorio* que no me gustan especialmente, pero cuando he tenido que intervenir he intentado que los versos nuevos estuvieran en consonancia con el texto original; siempre intento trabajar desde el respeto hacia textos que para empezar me tienen que interesar. Sí siento que hay esa coherencia en mi trabajo de versiones de textos clásicos.

Otra cosa que me ha llamado la atención es que tu reescritura, que en todas las versiones la hay, guarda la estética y la ética del dramaturgo original.

Lo que pretendo es que mi escritura sea lo menos invasora y lo más invisible posible, lo cual te obliga de algún modo a hacer un cierto trabajo de ventrilocuo, que por otro lado es fascinante, ser un escritor que se pone los zapatos de otro y modestamente se pregunta qué solución podría dar a la que quizá el autor no llegó, posiblemente porque era otro momento de la lengua, y en esa búsqueda mantener el gesto y que sea un momento más de ese movimiento que impulsa el autor. Lo último que deseo es que se perciba el añadido como tal. Me produce alegría que el espectador tome por versos de Zorrilla otros que son míos.

6. ¿Qué nos puedes decir en lo relativo a las supresiones? Tienen mucho que ver con el proyecto de dirección en cuanto a ajuste de tiempos, aparte de prescindir a lo mejor de fragmentos menos interesantes potenciando otros que lo son más, dentro del concepto de puesta en escena...

Sí; una cosa que hablamos Blanca y yo es que una puesta en escena es una lectura más, que quiere ser significativa y dentro de aquello que la directora ha valorado y le interesa comunicar hay versos que se hacen más relevantes que otros, y quizás he eliminado algunas estrofas que yo prefiero a otras que se han conservado, pero las que se han conservado tienen un valor precisamente en esta puesta en escena.

Quizás porque revelan algo indeseable dentro del montaje...

Efectivamente; la visión que ha querido dar Blanca Portillo es no ocultar su

animadversión hacia el personaje. Ella tiene un punto de vista muy claro sobre el personaje y sobre el valor del mito de don Juan en la cultura española e incluso dentro de la sociedad española, y eso hace que en nuestro diálogo haya elementos que sea importante mantener y otros no tan relevantes.

En general soy partidario de la soberanía del espectador; antes que posiciones el teatro ha de ser capaz de presentar la complejidad y la fragilidad de cualquier situación o las contradicciones que cualquier posición puede tener. El otro día participé en una conversación en torno a Antígona y Medea, y cuanto más las lees te das cuenta de más complejidad y es más difícil establecer un juicio sobre los personajes, y cómo esos grandes dramaturgos suspenden al espectador ante la pregunta y de alguna forma lo dejan desnudo, lo dejan a la intemperie, y en este sentido cualquier trabajo de adaptación ha de custodiar la complejidad de los personajes y las situaciones.

También en torno a las supresiones, la duración del espectáculo, ¿es argumento de peso?

Yo no parto de una extensión ideal; en este caso sucede que el *Tenorio* es un texto muy largo, y en este sentido pudiera parecer entonces que hay menos supresión que la que realmente hemos hecho. También sucede que en toda la primera zona de la obra, hasta el doble asesinato de don Luis y don Gonzalo, creo que la acción es trepidante y extraordinariamente ligera, y no da respiro al espectador. Pero sí ha hecho falta una mayor reducción en el retorno de don Juan a Sevilla en busca de la muerte, aunque, por otro lado, pudiendo haber sido mayor nuestra intervención creemos que toda la zona donde abunda el soliloquio tiene

una potencia interesante que complejiza al personaje y hemos sido moderados.

7. Si comparamos *El monstruo de los jardines* con *La vida es sueño*, vemos dos tipos de producción teatral muy distinta en cuanto a la organización que tienen detrás... ¿Crees que eso pudiera haber condicionado tu trabajo?

Me interesan esas opiniones, pero creo que lo decisivo, por lo que se refiere al *Monstruo de los jardines* sucedía que se trataba de mi primer trabajo y que es una comedia mitológica, y conviene decir que no hubo más intervención porque yo fuese más audaz, no, conviene decir que *El monstruo de los jardines* no tiene la potencia literaria que tiene *La vida es sueño* y sobre todo su palabra, su texto, no está, como decíamos, grabado en la memoria de los espectadores. También es cierto que no hago mi trabajo en el vacío, sino como miembro de un equipo de trabajo y en *El monstruo de los jardines* el equipo era el mismo grupo de actores de la RESAD, lo cual llevaba a la necesidad de ciertas intervenciones. Por eso se decidió convertir al padre de Deidamia en su hermano; claro, en este sentido se toman decisiones atendiendo al contexto de trabajo. Uno no hace igual una versión para la CNTC que para un grupo formado por seis actores que van a doblar muchos personajes y quieren crear un código. Y eso no quiere decir que uno haga el trabajo con menos cuidado o que tenga que ser más conservador si trabaja con la CNTC, pero son contextos que hay que tener en cuenta; es interesante saber el lugar donde estás trabajando y también la propia dramaturgia de la programación, así las decisiones se toman de

manera más amplia. Todo eso está entrelazado en el trabajo que estas haciendo.

8. Como suele ser habitual, ¿manejasteis Blanca y tú alguna o algunas ediciones críticas concretas, o bien versiones anteriores de *Don Juan Tenorio*?

La edición que manejamos fundamentalmente fue la de la Real Academia Española, la edición de Luis Fernández Cifuentes de 2012, en una colección patrocinada por la Obra Social de La Caixa; y luego por otro lado siempre cotejo con la versión publicada online en la Biblioteca Cervantes, esas son fundamentalmente las dos con las que he trabajado. Probablemente Blanca ha considerado otras, y eso en algunos momentos ha llevado a que ella me preguntara sobre determinada escena, palabra, puntuación o frase. Finalmente esta versión está alimentada por varias ediciones; estas dos que te he citado, las que consultara Blanca e incluso con los comentarios de versiones que hayan consultado los actores y que han ido apareciendo en el trabajo de ensayos.

¿Has encontrado en este texto alguna dificultad especial en torno a la versificación o la dramaturgia, el tratamiento del aparte...

Es cierto que respetar las formas estróficas me ha creado algunas dificultades allí donde ha habido alguna propuesta de intervención que, por ejemplo, afecta a una décima pero no a todos los versos, y es verdad que eso lleva a un desafío del que espero haber salido airoso. Las formas estróficas condicionan, hay que manejarlas y adaptarse a ellas, es una parte del desafío. Y en cuanto a los apartes, en algún momento hemos convertido alguno en interpelación directa, por ejemplo en la escena del escultor de la que antes te hablaba,

donde pensamos que tendría mayor impacto pasar del aparte a la interpelación directa.

9. ¿Los cambios en el texto que hayas podido hacer son actualizaciones, o sientes que has llevado el significado en otra dirección?

No, siento que mi trabajo no es llevar el significado a otro lugar. Hay que escuchar el texto y hacerlo elocuente allá donde no lo es tanto sin que haya merma en la lengua respecto al original. Eso es lo que busco, elocuencia, claridad sin que haya merma de teatralidad ni mengua de la lengua. No he intentado una actualización en el sentido de una lectura propia, de una lectura contemporánea, porque creo que esa no es mi misión.

También hablas de ello en tus otras versiones.

Sí, y tiene que ver con posiciones morales. No participo de la ideología del progreso que nos llevaría a ser incapaces de aprender del pasado, porque si en el pasado solo encontramos lo que nos confirma, no seremos capaces de encontrar otras voces y otros silencios de los que podemos aprender. A mí el personaje de don Juan me interesa en aquello que no entiendo, y no debo como versionador adaptar o ajustar lo que no entiendo a mis propias posiciones para hacerlo inteligible para mí. En este sentido busco que no haya merma de misterio, de complejidad; transmitir íntegra la riqueza del texto.

No buscas que tu autoría se superponga a la original...

Entiendo que la mía está subordinada, porque entiendo que la original es la que busca el espectador. Aunque uno en algún momento se sienta tentado a presentar una relectura radical de la obra, pero en ese caso habría que

presentarla como tal, que es de algún modo lo que hice llevando a algunos personajes de *El coloquio de los perros* de Cervantes a mi obra *Palabra de perro*, algo que se ve desde el título mismo de la pieza.

10. En el caso de *Don Juan Tenorio*, ¿has hecho alguna propuesta dramaturgica que quizás no se haya traducido inmediatamente en palabras, pero que sí has visto reflejada en la puesta en escena?

La verdad es que no estoy seguro del todo. Creo que una de las propuestas fue el juego de paralelismos entre don Diego y don Gonzalo en la escena de la taberna, que probablemente haya llevado a que la escena se haya montado de determinada manera y no de otra, con un cierto juego de simetrías entre ambos personajes. Luego hay algo sobre lo que Blanca y yo hablamos mucho desde el principio, y es el hecho de que, desde nuestro punto de vista, nos parecía interesante que los aldabonazos que oye don Juan durante la cena se den en su espacio mental en todo ese mundo fantasmagórico que acosa al personaje; que fueran fantasmas de su mundo interior. Eso sí que ha sido una decisión muy importante en la que estuvimos de acuerdo Blanca y yo y que llevó a determinadas acciones más allá de los actos de habla, pero también a que esos actos del habla se tiñeran de una determinada forma. Don Juan escucha algo que solo él escucha, primero los aldabonazos y luego en un momento dado la voz de don Gonzalo en la situación de la cena; los demás no lo escuchan, y eso está acompañado de una gestualidad que expresa el asombro y la perplejidad ante lo que le está pasando a don Juan y solo a él.

11. En cuanto a las motivaciones de los personajes, ¿qué destacarías de ellos?

En lo que a Don Juan se refiere, yo lo asocio a una expresión, que aparece por cierto en mi obra *Himmelweg* y que de algún modo recoge una reflexión de Hannah Arendt sobre el totalitarismo, esa reflexión de que todo es posible. Creo que el don Juan de Zorrilla es alguien que mata y viola, porque no se puede llamar de otro modo lo que él hace, porque no solo seduce a la mujer, también la utiliza y en su caso la conquista es violación, es engaño, es promesa que incorpora la traición; en él veo la voluntad de hacer que todo sea posible, hacer lo que uno imagina sin reconocer al otro como prójimo, como alguien respecto a quien uno tiene responsabilidad. De algún modo don Juan está solo en el mundo y no reconoce como sagrado a ningún ser humano, hasta que llega el momento en que se enamora de Inés, a la que finalmente abandonará.

Veo en él algo humano y al mismo tiempo extraordinariamente diabólico, maligno, algo inhumano que es lo monstruoso del hombre, es una inhumanidad que no viene de la trascendencia o de una encarnación del mal absoluto sino que es maldad humana; y por otro lado veo cansancio, agotamiento, falta de sentido... Esa vida que carece de compasión parece anhelar otra cosa. En este sentido ha habido cierto acuerdo con Blanca, porque vimos un agotamiento en el personaje y una búsqueda de un sentido que finalmente se realiza en ese encuentro (que tiene algo de providencial) con Doña Inés. Es verdaderamente un personaje interesantísimo.

Hay también una relación entre don Luis y don Juan; porque don Luis es una especie

de *alter ego* de don Juan que ha tenido la mala suerte de competir en la misma liga con otro que es más fuerte, más talentoso que él. Luego está el personaje de doña Inés que va más allá de su carácter religioso, es esa inocencia, esa capacidad de mirar al otro que enamora a don Juan, posiblemente porque es aquello de lo que él ha carecido. Inés ve en don Juan una posibilidad de entregar amor que ni él mismo había intuido. Es la ilusión de Inés la que enamora a Don Juan.

12. Finalmente, Juan, ¿en qué forma piensas que este montaje va a interesar a la gente joven?

Creo que, como decíamos, en esta puesta en escena Blanca ha querido sacudir el mito. Pocos mitos y pocas obras tenían tantos tópicos encima como el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Creo que es un montaje teatralmente muy poderoso, como cabría esperar de alguien que tiene tanto talento y tanta experiencia, pero además creo que de algún modo se relaciona polémicamente con los montajes anteriores, entra en debate con ellos y va a generar controversia, y que interesará tanto a espectadores que tienen ya *donjuanes* a sus espaldas como a quienes jamás habían visto el *Don Juan*.

Juan, muchas gracias, ha sido un placer.

Para mí también, Mar.

M.Z.

Entrevista a Marco Hernández,

figurinista de *Don Juan Tenorio*

1. Mar Zubieta.- Buenos días, Marco. Es la primera vez que colaboras en el equipo artístico de un montaje de la CNTC, ¿verdad? ¿Habías trabajado antes con Blanca Portillo? ¿Cómo fueron los primeros contactos entre vosotros para esta función? ¿Qué tipo de vestuario quería ella para este *Don Juan Tenorio*?

Marco Hernández.- Cierto, es la primera vez que trabajo para el Clásico y también con Blanca es la primera vez en la parte creativa, porque en la parte técnica sí había estado con ella en el montaje de *La avería* de Dürrenmatt, donde llevaba toda la sastretería. Nosotros nos conocimos en Mérida, en el festival que ella dirigió allí y a partir de *La avería* nuestro contacto se hizo mayor. He trabajado con ella a pie de obra. Es muy creativa, muy espontánea y tiene una gran noción de equipo; todas estas cualidades me parecen muy importantes, porque si tienes un equipo que funciona bien tienes mucho ganado, y hay que saberlo mantener. Además, rodearte de un buen equipo se refleja, por supuesto, en el escenario y Blanca, inteligente e intuitiva, lo sabe. Yo me formé como técnico de vestuario y figurinista en la Escuela Técnica de Granada en el año 99, y ese verano hice las prácticas con la Compañía Andaluza de Danza en la puesta en escena de *Bodas de sangre* que dirigió Antonio Gades y se representó en el Generalife. Después de esa experiencia me vine a Madrid porque tenía muy claro que quería dedicarme a esto; quería probar

suerte y la tuve, porque a la semana estaba trabajando. Fui por los teatros repartiendo currículums y dio la casualidad de que en un teatro donde se estaba representando *El príncipe y la corista* había una chica que se iba y me llamaron. A partir de ahí empecé a enlazar unos trabajos con otros y también hice ayudantías con diferentes figurinistas como Antonio Belart, Rafael Garrigós o Josep Comada, que hace sobre todo vestuario para danza. Y volviendo a la relación con Blanca, cuando estaba en *La avería* Blanca ya le estaba dando vueltas a este proyecto, y cuando terminó me invitó un día a formar parte del equipo creativo del espectáculo. La verdad es que yo no me lo esperaba porque esta es la primera vez que firmo un vestuario y para mí ha sido todo un reto. Se lo dije así a ella, que me contestó, «eso es lo que quiero que sea, un reto». Y aquí estoy, muy ilusionado con el proyecto y también estoy muy agradecido a Blanca por su valentía porque con este trabajo me está regalando unas hermosísimas alas para volar, así que no puedo hacer otra cosa que darle las gracias por apostar por mí.

2. ¿Qué referentes plásticos y estéticos has tenido? ¿Alguna imagen ha sido especialmente importante para tu diseño? ¿Cómo ha sido el proceso de trabajo?
La primera vez que nos reunimos fue en septiembre de 2013, aunque como te decía, previamente Blanca me había hablado del proyecto pero yo no había empezado a



trabajar en él, porque no sabía que es lo que ella quería exactamente. Esta fue la primera reunión de todo el equipo creativo. Ahí Blanca llevó material para cada departamento, para sonido, para iluminación y en mi caso para vestuario, y me enseñó una serie de imágenes sobre lo que quería para este montaje. Me lo definió como un vestuario intemporal. Me enseñó imágenes de moda actual, de pasarela, y a partir de esa premisa empecé a trabajar. Recorrí todas las pasarelas de ese momento: las de Nueva York, Milán, París, Río de Janeiro, todas... Llegué a nuestra siguiente reunión con unas tres mil imágenes, porque lo que quería es ofrecerle a Blanca un amplio abanico de posibilidades para que eligiera, con la idea de que el vestuario es urbano y actual, para que cualquier espectador sentado en el patio de butacas pueda verse reflejado en los personajes.

3. ¿Qué tejidos has empleado, Marco, y de qué colores has vestido a los personajes de este *Don Juan*? ¿Con qué sentido? ¿Hay diferente intención y tratamiento con respecto al vestuario femenino y masculino? Los tejidos son básicamente punto, algodón, *denim*, siguiendo esa idea de vestuario urbano pero dándole un punto teatral para que no sea tan convencional o estándar como lo que se ve en la calle. Todas las prendas están customizadas, tratadas con un toque personal que desdibuja un poco de esa cotidianidad y esto ha sido muy importante en el vestuario masculino.

Sobre el vestuario femenino, todo es diseño mío y trabajamos de igual manera; le mostré imágenes a Blanca y seleccionamos las que estaban más cerca de la idea que ella tenía, y a partir de ahí diseñé los figurines. Uno de los retos de este montaje era proponer unos hábitos de monja que estuvieran en consonancia con el vestuario masculino y con todo el resto del vestuario que se propone en la función. Estuve pensando, mirando, proponiéndole a Blanca cosas y finalmente llegamos a unas monjas con hábito vaquero (hecho en tela *denim*, quiero decir) dándole también unas pinceladas especiales, en este caso unos cuellos, unos puños y un tocado. En cuanto a los colores, conforme a las pautas que Blanca me dio, nos hemos movido en azules muy oscuros, en grises, algún negro y solamente una pincelada en rojo para el personaje de Ana de Pantoja.

4. ¿Piensas que el hecho de que los actores se encuentren cómodos con el vestuario favorece la creación del personaje? Pues sí, es esencial que el vestuario sea cómodo de llevar porque hay mucho movimiento de los actores y nos hacía falta un vestuario ligero, fuera de lo convencional que se espera en el vestuario de época. Aún así hacemos un guiño a este vestuario de teatro clásico en el personaje de Brígida, que no es que sea clásico en sí, pero tiene un aire... Claro, mi idea como figurinista es ayudarles a construir el personaje y apoyar su trabajo desde el vestuario; de hecho,

se ha ido adaptando a sus necesidades, evidentemente. No sé si lo he conseguido al cien por cien, pero en un noventa y cinco por ciento, sí. Además Blanca y yo coincidimos en que es un elemento que debe apoyar el trabajo de los actores.

La obra transcurre en invierno, con lo que había que dar un toque de abrigo pero siempre pensando en no sobrecargarlos ni forrarlos mucho, más bien en dar pequeños toques con unos guantes, un cuello de punto, recursos sencillos para que se encuentren cómodos.

5. Y ese invierno, ¿dónde transcurre, en la Sevilla de 1541 o en la de 1844, Marco? ¿Hay referencias geográficas o cronológicas en los figurines?

La verdad que podría ser una Sevilla del 2014, siguiendo esa idea inicial de dirección de crear un vestuario intemporal: la obra podría ocurrir hoy mismo, y la única diferencia sería que los actores hablan en verso. Y sobre los referentes geográficos desde vestuario no se utiliza ningún elemento que haga referencia concreta a la ciudad de Sevilla, como tampoco se marca nada que hable expresamente de una determinada época.

6. ¿Cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitiera tu vestuario?

Como idea general me gustaría que el espectador vea que los personajes son gente de hoy en día, que una persona en el patio de butacas pueda pensar «ese personaje podría ser yo». Me parece que para el público que no está acostumbrado al teatro clásico es interesante utilizar recursos

que lo hagan más cercano y la idea desde vestuario, la propuesta que hemos llevado adelante, ayuda a acercar el montaje, sobre todo a la gente joven. Es una estética que la ves actual y ayuda a integrarse en la obra, le prestas más atención.

7. Hemos hablado de las diferencias entre vestuario masculino y femenino, y de colores también; dinos, Marco, ¿has utilizado algún recurso para marcar una determinada clase social o para diferenciar en este sentido a unos personajes de otros?

Bueno, en la primera parte de la obra sí hay dos bandas que queríamos diferenciar, una es la de don Juan Tenorio y la otra es la de don Luís Mejía que llevan cada uno su pequeño séquito. Son dos bandas, pero es verdad que aunque son gente parecida hemos querido diferenciarlos un poco. En cuanto al corte de la ropa el padre de Tenorio y el padre de Inés llevan figurines con un corte más clásico. Sabemos que el padre de don Juan es un reflejo del personaje, por eso tiene una estética parecida a la de la banda. Le ves y puedes reconocerlo más o menos como un mafioso, eso sí, muy elegante. De hecho, el actor que interpreta este personaje, Francisco Olmo, cuando hicimos la primera prueba de vestuario se sintió muy atractivo; Blanca le decía que era el Richard Gere del montaje. Su vestuario es oscuro, con una pincelada gris, una gabardina y también corbata y guantes, pero hay algo inquietante en él y dices, «¿cuidado», porque no sabes por donde puede salir. De hecho hay bastante violencia en la función por parte de los hombres, y todos llevan armas.

En cuanto al vestuario femenino la verdad es que todos los figurines son muy distintos unos de otros, salvo las dos monjas que llevan el mismo hábito vaquero pero con distintos largos que nos sirven para diferenciar a la Tornera de la Abadesa. La Abadesa lleva el largo hasta los pies y la Tornera por debajo de la rodilla.

Un personaje que me ha gustado mucho diseñar y creo que será impactante cuando salga es el de Ana de Pantoja, una mujer que al día siguiente se casará con Luis Mejía y cuando él va a visitarla la noche anterior ella está deseosa de acostarse con él. En la primera aparición la vemos en su casa tapada con una rebeca, pero luego todo eso se lo quita y aparece vestida de rojo (que es el único punto de color en toda la función) y la vemos con un traje espectacular a base de tiras rojas cruzadas y una gran gasa roja que es la falda representando la carnalidad pura. La hemos tapado lo justo, pero de una forma elegante, muy bonita...

Luego con Inés teníamos el objetivo de alejarnos de todo convencionalismo. Inés es una niña que vive en un convento, así que aparece con un vestido de colegiala, muy sencillo, muy normal. Lo que tiene en común con las dos monjas es un tocado que llevan las tres en la cabeza, que las identifica como grupo y las distingue del resto de los personajes.

8. ¿Qué nos puedes decir de sombreros, peluquería y maquillaje, accesorios y zapatería?

Pues la parte de maquillaje la está haciendo Elena Cuevas y es más una creación de Elena con Blanca, aunque, claro, este diseño de maquillaje también tiene en cuenta el

vestuario desde esta misma idea de algo muy actual, urbano, rasgos negros, eyeliner, va por ahí. En cuanto a la zapatería hay mucha bota para ellos, no hay nada de época ni que se haya tenido que fabricar y en ellas también toda la zapatería es actual. En cuanto a complementos los hombres llevan armas, y en las bandas habrá tatuajes que se mostrarán en algún momento. La idea de Blanca ha sido que al principio los personajes fueran muy cargados de cosas de las que luego se van despojando, entre ellas armas y tatuajes; a medida que avanza la función va creciendo la agresividad, y cada personaje muestra sus rasgos más violentos de una u otra manera.

9. ¿Cómo has relacionado tu trabajo con la escenografía y con la luz? ¿Ha habido alguna circunstancia especialmente significativa a este respecto?

El espacio escénico lo ha diseñado Blanca y desde el principio tuvimos mucho contacto; ella tenía una idea muy clara y no ha habido ninguna dificultad. Lo único que hemos tenido muy en cuenta es que la escenografía va en tonos grises muy cemento y para que los personajes no empasten con el fondo hemos tenido presente evitar esos tonos. Sobre la iluminación Pedro Yagüe nos mostró a todo el equipo un diseño de iluminación previo y desde ese planteamiento hemos ido ajustando; por ejemplo, si en una escena las luces van a llevar un filtro azul y yo meto un negro pues ese negro virará a violeta, pero todo esto lo hemos ido hablando mucho también para que todas las propuestas creativas se fueran apoyando.

Muchas gracias, Marco.

M.Z.

Entrevista a Pedro Yagüe,

diseñador de iluminación de *Don Juan Tenorio*

La luz de *Don Juan*

*If the dark is nothing but the absence of light,
love is at least a crack of the door.*

*Si la oscuridad no es más que la ausencia de luz,
el amor es al menos una grieta en la puerta.*

Jan Lauwers

¿Cómo iluminar a don Juan? En consonancia con la propuesta de dirección, intentaré buscar una luz que, al mismo tiempo, nos permita ver y nos oculte la esencia de don Juan. Siguiendo la interpretación de Blanca Portillo, don Juan transmite, fundamentalmente, destrucción, crueldad y desprecio por la vida ajena. Una naturaleza, la de don Juan, que va más allá del tiempo donde sucede la acción del texto. Tanto por parte de la escenografía como de la iluminación intentaremos situar a los personajes en esos espacios, reales o no, que el mismo texto inspira.

Don Juan parece representar ese vacío que existe en nuestra sociedad y que preferimos obviar. Para poder darle cuerpo quiero trabajar, entre otros recursos lumínicos, a partir de la dicotomía entre la luz y la sombra. La una sin la otra no son posibles. La sombra, más allá de entenderse como ausencia de luz, viene dada por ésta; no es sino una sustancia positiva por derecho propio, que estimula la creación de distintas percepciones. Del mismo modo, convertimos esta pareja en trío al añadir la penumbra. Dependiendo de dónde provenga la fuente de luz podremos obtener sombra o penumbra; dos conceptos muy próximos, pero no idénticos. La sombra tiene los bordes claramente definidos, ya que la proyección de la fuente de luz es única, mientras que en la penumbra dichos bordes aparecen difusos, suavizados, al venir generados por una fuente de luz múltiple. Similares al funcionamiento del claroscuro en la pintura, estos juegos de luces, sombras y penumbras nos ayudarán a la creación y recreación de determinado tipo de atmósferas, así como a la plasmación de diversos puntos de vista sobre el escenario.

El Tenorio sucede de noche. Dos noches, separadas en un tiempo de cinco años. Mientras la primera tiene lugar en diferentes espacios, la segunda, tal y como la describe José Zorrilla, es «una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna». No supondrá esto que trabajemos siempre con la convención, aunque la noche esté presente.



Una noche que evocará imágenes de penumbra, de niebla, imágenes que transiten entre la oscuridad y la luz alejándose en el horizonte; imágenes en consonancia con los diferentes espacios donde Blanca ha situado a estos personajes, artífices del aliento que da vida a la puesta en escena.

Esta iluminación, en fin, buscará ser un instrumento de precisión más, dentro del engranaje artístico que configura el montaje. Su máxima aspiración es ayudar al espectador en la percepción del espectáculo, apoyando las pautas que marcan el ritmo y los giros en la intriga que Zorrilla plantea y la versión de Juan Mayorga enriquece.

1. Mar Zubieta.- Pedro, ¿con qué punto de partida te ha ilusionado Blanca Portillo para intervenir en el montaje de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla? ¿Habías trabajado en otras ocasiones con ella?

Pedro Yagüe.- Sí, conocí a Blanca cuando estaba en el Teatro de la Abadía y ella estuvo interpretando *Hamelin* de Mayorga, con la compañía Animalario. A partir de ahí creamos un vínculo de amistad y, más tarde, y como diseñador de luces, trabajé para ella en la puesta en escena de *La avería*, que estrenamos en el Palacio de Festivales de Santander y luego en Madrid, en el Matadero. Creo que *La avería* fue su primer gran montaje y resultó ser un trabajo muy, muy interesante. Me parece que una de las cosas importantes en un equipo creativo es estar en sintonía con la dirección, saber por dónde le interesa ir y

por donde no, y a partir de ahí ofrecer posibilidades suficientes para escoger.

Cuando Blanca me llamó para hacer este *Don Juan* me extrañó, nunca había pensado que ella iba a hacer este texto, pero es verdad que el mito es sugerente y también el teatro está para salirse de lo que está establecido. Estoy seguro de que hay miles de montajes del *Tenorio*, igual que películas, pero cada director tiene su punto de vista y Blanca lo ha tenido muy claro desde el principio, y es una persona muy trabajadora que se vuelca en que todo vaya bien. Y no hizo falta mucho para ilusionarme; estoy muy contento de participar en este trabajo porque es un equipo consolidado a nivel plástico y artístico. En este *Don Juan* el punto de partida ha sido el juego con la penumbra, con la sombra, con la oscuridad, hablándolo todo mucho con Blanca, claro.

2. ¿Qué características presentan la escenografía y el vestuario desde tu punto de vista y cómo te has sumado a su trabajo? ¿Algún reto especial en las dimensiones, los materiales o la forma? ¿Ha habido, como en otras ocasiones, atrevimiento y riesgo compartido entre estas dos áreas?

Creo que es fundamental encontrar la manera adecuada de ensamblar la iluminación con todas las áreas creativas, sobre todo, sí, con la escenografía y el vestuario pero, fíjate, a mí cada vez me interesa más prestar atención a cómo se articula la iluminación con la música y el espacio sonoro. Por ejemplo, en el momento de las transiciones o en momentos puntuales, que con apoyo de la música marcan la entrada y la salida de un personaje en escena. Lógicamente, la escenografía es importante porque es el espacio que iluminas, y para mí con el vestuario el interés mayor es sacarle el mayor volumen posible. Escenografía y vestuario además van muy unidos porque plásticamente funcionan con una identidad compartida, y de la luz se dice que acompaña un poco estas dos propuestas creativas. La luz revela lo mejor de las dos cosas, sabiendo que con la luz a veces es importante que todo se vea muy bien y con nitidez, y otras veces lo que se busca es que las cosas no se vean tan claramente.

La luz ayuda a potenciar el espacio. En este caso la escenografía de *Don Juan* es un espacio, entre comillas, simple, pero muy potente. Un gran muro al fondo, un suelo que también es relevante porque queremos que revele una cierta textura, como de

polvo fino, una especie de arenilla, con la idea de que los actores al caminar levanten una especie de humo. Este tipo de decisiones, naturalmente, condicionan a la hora de pensar en la luz y en cómo te adaptas a los materiales que se proponen. Para mí son determinantes las texturas, por eso siempre pido muestras de los materiales de escenografía para ir haciendo pruebas, aunque todos sabemos que cuando la escenografía está montada en el teatro, todo cambia. El plano no es el territorio y cuando llegas a un sitio, por muchos planos que hagas, por muchas pruebas que hagas, la cosa cambia. La escenografía de *Don Juan* es básicamente un muro que simula hormigón y madera, y lleva unas puertas que hacen que por un lado sea hormigón y por otro madera; luego hay también unos elementos grandes que a veces son mesas y otras veces hacen de muros de edificios o simulan las rejas de la casa de Ana de Pantoja. Una de esas mismas mesas tumbada simula la celda de doña Inés; y todos estos espacios hay que ponerlos en primer plano y marcarlos con la luz porque son espacios muy concretos, como pueden ser también la taberna o la calle donde está la reja. El objetivo es siempre el mismo, sacar el máximo partido tanto al espacio en sí como a la idea que tiene la directora.

3. La primera parte es muy distinta de la segunda, por lo que el montaje es muy variado. Hay exteriores, hay interiores... ¿Qué recursos has utilizado?

Bueno, el montaje es bastante movido, pero sucede en dos noches. Todo es

noche, por eso trabajamos con la idea de la penumbra y la sombra, que no tienen por qué ser siempre un azul noche convencional, porque se puede estar en un interior y utilizar una luz cálida. En las dos noches he utilizado tonalidades frías, pero no porque sea lo convencional, sino porque suelo trabajar mucho con este tipo de colores además de que los colores intensos no me suelen gustar mucho y tiendo más a usar correctores de luz, unos filtros que corrigen un poco la temperatura de color. Están los CT blue que son los correctores de luz fría y los CT O que son correctores de luz cálida, del naranja en este caso. A partir de ahí intento no meterme mucho en el tema del color a no ser que el espectáculo lo pida, que a veces, lógicamente, lo pide. En *Don Juan Tenorio* está la idea de incluir un rojo al final, crear un fondo magenta para el tema del mausoleo, pero primero hacemos muchas pruebas y la experiencia te marca pautas si has trabajado antes con texturas similares. Otro recurso es el ciclorama, que se coloca en el gran muro al fondo, con la idea de que los actores puedan aparecer por detrás y jugar con los contraluces de las siluetas de los actores a través de esas puertas cuando están abiertas o entreabiertas.

4. ¿Hay alguna intención expresionista en el uso de las sombras?

Pues sí, va un poco en relación con el montaje de Blanca. Ella juega con apariciones fantasmagóricas, con la idea de que esas siluetas no se identifiquen y sean como personajes un poco irreales que aparecen

en la mente de don Juan; que sean una proyección de sus propias sombras interiores, de imágenes que él pueda tener en su cabeza, sobre todo en dos momentos, al principio con la entrada del público y al final con la muerte del personaje. Hemos optado por jugar con la sombra, pero no incluir proyecciones ni audiovisuales; lo que sí hay es música en directo, que entra en relación con el conjunto de personajes que transitan el espacio escénico.

5. ¿Qué crees que le puede ofrecer este montaje al público y a la gente joven en particular?

Creo que, siendo un texto muy conocido, la visión de Blanca propone un punto de vista distinto que se sale de la convención. Para un público general el *Don Juan* se asocia a elementos muy determinados: ocurre en noviembre, en Sevilla, está el azar, la luna, el río, esos textos románticos tan conocidos y todo eso puede llevar a una puesta en escena absolutamente costumbrista, pero no es lo que pasa en esta puesta en escena. En esta producción hay una vocación clarísima de salirse de lo convencional a todos los niveles y eso va a llegar al espectador. Esta intención está en el plano del espacio, del vestuario, del enfoque del texto, de la manera de decir el verso e incluso en la forma en que se mueven los actores. Me parece potente, porque plantea un punto de vista distinto y eso es un riesgo, el salirse de la convención y presentar a don Juan Tenorio no como un héroe, sino como lo que en realidad es.

M.Z.

Entrevista a Pablo Salinas,

música y espacio sonoro de *Don Juan Tenorio*

1. Mar Zubieta.- Buenos días, Pablo, te dedicas profesionalmente a la composición musical y además tienes un estudio de grabación. Cuéntanos, ¿se ha convertido la postproducción en un trabajo complejo? ¿Cómo crees que contribuye toda esa maestría técnica al proceso de creación de una «banda sonora teatral»?

Pablo Salinas.- Bueno, en la parte técnica, a veces las máquinas crean más problemas de los que solucionan. Una de las ventajas es que con los ordenadores hoy en día podemos acceder a sonidos y calidades sonoras que eran inaccesibles hace quince o veinte años y eso permite ser más aventureros en la composición y hacer muchos experimentos. Esta es la forma que tenemos de trabajar Blanca y yo. Las cuatro bandas sonoras que he compuesto han sido para puestas en escena que ha dirigido ella y ahí compongo, toco todos los instrumentos, hago los arreglos, la postproducción y lo que entrego es el arte final, que es de lo que se trata. Creo que todo este proceso hace emocionante mi trabajo y me provoca a embarcarme en los proyectos que Blanca me propone.

2. Entonces ya habías trabajado antes con Blanca Portillo, claro. Dinos, por favor, ¿cómo han sido vuestras colaboraciones? ¿Cómo se inició el contacto entre vosotros para este montaje y qué tipo de música os ha parecido la más apropiada para él?

Fíjate, en los años 80 Blanca dirigió *Pedro y el capitán* y recuerdo que hice la banda sonora

con un ordenador de primera generación de estos cafetera, con un piano puesto encima de una mesa y mientras ella iba leyendo el texto, yo iba haciendo la partitura de lo que iba a ser la banda sonora. En ese momento ya aprovechamos la espontaneidad de grabar la música mientras ella leía el texto y así fue nuestra primera colaboración.

En *Siglo xx que estás en los cielos*, una obra de David Desola que dirigió Blanca Portillo para el Teatro Español con ocasión de la inauguración de la sala pequeña (2006), propusimos un espacio totalmente a oscuras donde la música era la protagonista. Para ese montaje se nos ocurrió envolver al público en una atmósfera sonora y gracias al patrocinio de algunos fabricantes de altavoces y al apoyo entusiasta del Teatro Español conseguimos crear un espacio sonoro de veintidós altavoces en el cual el espectador se sentía sumergido en una esfera sonora. La acción en esa obra transcurría en el limbo y quisimos transmitir la sensación de ingravidez y el desequilibrio sonoro a través de una orquesta de altavoces. De cada altavoz emanaba una voz diferente. Esto fue un reto tecnológico que nunca se había afrontado en ninguna parte del mundo, un montaje sonoro esférico; el público estaba en sillas en medio de la sala, alrededor de una pequeña tarima circular debajo de la cual había altavoces, pero además todo el techo estaba lleno de altavoces y había cuatro grandes subclaves que producían frecuencia; no se oían pero se



sentían. La apuesta de Blanca Portillo fue muy valiente y el resultado fue asombroso, porque efectivamente creo que la tecnología de sonido en ese montaje fue una gran protagonista. Eran grandes corales que desplazaban las voces de los actores de manera que el espectador no era capaz de localizar dónde estaban los intérpretes. Desmontamos el patio de butacas, hicimos una tarima donde se sentaba un número reducido de espectadores colocados como en un gran círculo donde al final aparecían dos actores en dos fulgores de luz muy discretos, pero en realidad jugábamos con la ventaja de que la obra era a oscuras, porque de repente un actor podía tocar a una persona del público y la voz emanaba a veces del cielo, a veces del suelo y a veces detrás del oído de los espectadores. Utilizamos una complejidad tecnológica bastante grande, pero era parte de la idea de la puesta en escena de la obra en sí. Y esa fue nuestra segunda colaboración.

La tercera colaboración fue en *La avería*. Blanca entonces me pidió crear un espacio sonoro nuevo, quería que el sonido fuera moderno, aunque yo venía empecinado, después de la lectura del texto de Dürrenmatt, en hacer algo con orquesta porque la acción se ubicaba en la vieja Europa y me parece que los recursos sonoros que puede ofrecer una orquesta son inimitables. Ella insistió en que quería sonido moderno y yo en que quería sonido de orquesta, así que se me ocurrió crear por primera vez, que también

fue la primera vez en todo el mundo y tampoco lo sabíamos, una orquesta de guitarras eléctricas, una orquesta que interpretaba en este caso un réquiem barroco por la muerte del protagonista, interpretado como ahora por José Luis García Pérez. Esta obra fue premiada con cinco Max y creamos una orquesta de sesenta y cuatro guitarras eléctricas que interpretaban las partes de todos los instrumentos de una orquesta sinfónica. Fue complejo de llevar a cabo, pero el resultado fue asombroso. De hecho, aquella formación continuó, y después de inaugurar el Festival de Mérida estuvo haciendo gira por España con más de veinte actuaciones como orquesta sinfónica de guitarras eléctricas; de hecho acabamos de llegar de Cuba del Festival Leo Brouwer, uno de los festivales más prestigiosos de música de cámara, el año que viene nos invitan a tocar en Estados Unidos y el próximo agosto estaremos en el Fringe de Edimburgo, así que en este caso, además de crear una banda sonora fue el comienzo de una historia maravillosa con esta orquesta de guitarras eléctricas con la que tocamos las grandes obras maestras de la música clásica. Todo siempre parte de crear una sonoridad nueva, diferente, algo inédito. Ese es el motor que nos mueve a trabajar a Blanca y a mí siempre que colaboramos. Verás, con Blanca es muy fácil entenderse porque es muy inteligente y se le atribuye en justicia una enorme sensibilidad. Lo que me asombra de ella es que mantiene la

sensibilidad y la inteligencia en equilibrio, un equilibrio complejo. Yo como director de mi orquesta recuerdo un comentario de ella, que una vez me decía, «qué soledad ¿no?», y es cierto, ese momento de tratar de discriminar entre la parte sensible y la parte intelectual a la hora de decidir por donde va la producción es complejo. Procuramos que haya un capitán y a mí me gusta mucho trabajar con Blanca. Cuando terminé mi trabajo como compositor me dediqué unos días, hasta el estreno, a perseguir a Carlos Martínez Abarca, a Susana Rubio y a Blanca para ver qué hacen en los ensayos porque son asombrosos cada uno en su trabajo. Para mí ha sido una enseñanza inolvidable.

3. Y para este montaje concreto, ¿cuál ha sido la forma de aproximarte a las ideas de la puesta en escena y al texto de Zorrilla?

Con *Don Juan Tenorio* lo que ha habido es un salto cualitativo en la concepción. No es tanto lo estético, lo esencial, como dejar espacio al actor para que muestre a través de su trabajo y a través de la verdad del texto escrito toda la dimensión de los personajes. En este caso con la música lo que hemos pretendido es caracterizar a los personajes. De alguna manera se ha intentado dar un fundamento sonoro a su universo mental para apoyar y contrastar su expresión. Desde el primer momento Blanca ha tenido la intención de mostrar a don Juan desde una perspectiva moderna, por eso también se introducen dos pequeños personajes, un chico joven que representa el futuro y la inocencia de partida frente al

arquetipo heroico de un don Juan que se va resquebrajando, y otro personaje, que simboliza la esencia de la madre y del amor incondicional que representa también de alguna manera a Artemisa.

Buscando la caracterización sonora Blanca estaba convencida de que debíamos indagar en el territorio sonoro del blues; esa elección me gustó mucho, porque el blues es una música de una ductilidad asombrosa a partir de pequeños gestos. No son necesarias grandes ampulósidades orquestales ni mucho ejercicio mental para entenderlo, simplemente es un estado mental. Como tal resulta bastante interesante para procurar las transiciones emocionales entre los diversos actos de la obra, y así lo hemos empleado. Blanca, que además es una gran aficionada a la música, estaba resuelta a escribir la letra de las canciones y así lo ha hecho, las letras son suyas; y lo cierto es que me llevé una gran sorpresa porque su trabajo ha sido asombroso, capaz de establecer coherencia entre las diferentes transiciones teniendo en cuenta, además, que entre acto y acto pasan dos años. Intentamos también hacer algo original con los fantasmas de don Juan y en Internet descubrí que hay un gran negocio en torno a las voces en susurros, porque parece ser que los susurros provocan un estímulo en el meridiano cerebral, algunos incluso lo llaman un orgasmo auditivo, y bueno, tras ese hallazgo vi que era una oportunidad estupenda para llenar todo el paisaje de susurros, sobre todo las historias que representaban la vida de don Juan; así tuve a todos mis amigos y familiares susurrando durante quince minutos para colocar al personaje en una especie de

pesadilla recursiva, que le va de alguna manera conconiendo y le lleva a su tragedia personal. Este ha sido un recurso muy interesante y en el Teatro de Valladolid llegamos a meter los susurros debajo del patio de butacas, de modo que la gente de repente escuchaba un susurro que le llegaba por detrás de la oreja.

Creo que la palabra en el escenario tiene que crear una suerte de desequilibrio y ese desequilibrio está en el oído, y cuando buscamos espacios sonoros, también. Por ejemplo, en esta obra hemos buscado frecuencias, hemos buscado un método para afinar cada teatro. Cada teatro es una caja y tiene su volumen determinado, igual que cada guitarra resuena mejor en una nota o en otra, de alguna manera lo que hacemos al buscar la afinación del teatro es encontrar en qué frecuencia tiembla y utilizar esa frecuencia como un efecto dramático más. Es un trabajo que hacemos de sala en sala, de forma que podemos utilizar poca potencia pero contamos con una gran presencia del efecto, tomando en cuenta las cualidades sonoras del espacio donde se reproduce la música.

Por otro lado tenemos el cuerpo de la banda sonora, que son cinco canciones que interpreta Eva Martín, que he compuesto yo, tocando los instrumentos en el estudio de grabación. Siempre que es posible utilizamos instrumentos acústicos, en este caso un trío de jazz: un contrabajo, un piano y una batería tocada con escobillas; de alguna forma esta formación mantiene una coherencia sonora con este personaje que Blanca y yo hemos ubicado en el universo de Billie Holliday o de Betty Carter, en

aquellos años donde la tragedia se cantaba a modo de blues. Además hemos incorporado la orquesta, porque, como te decía, yo soy muy de orquesta, con muchos instrumentos y todo trabajado laboriosamente en el estudio. Por ejemplo, la introducción, tiene ciento ochenta y siete pistas diferentes y de esta manera el trabajo tiene riqueza, nada se repite, todo tiene una yuxtaposición coordinada y, en cierto modo, ese es el trabajo del compositor, poblar de emociones y de matices el espacio sonoro. Mi oficio también ha sido buscar blues y blues y blues; los he encontrado de un tipo que comunica ese sentimiento de congoja y también la inexorabilidad del paso del tiempo, porque claro son tiempos lentos todos, pero están muy templados. Creemos que el resultado cuando menos es conmovedor. De todos modos sinceramente a mí lo que me mueve es ver a Blanca sonreír y el hecho de que hayamos hecho unas canciones juntos debo de admitir que ha sido lo que más hemos disfrutado.

4. ¿Cómo apoya tu trabajo el de otros artistas que han colaborado en la producción? Por ejemplo la iluminación o la interpretación a la hora de las transiciones, ¿están muy apoyadas por la música?

Esta vez las canciones han aparecido antes que la iluminación; Pedro Yagüe, con quien ya habíamos trabajado también en *La avería*, sabe traducir estas texturas sonoras y conoce los efectos de la banda sonora, sobre la que él va escuchando, colorea y pinta. Y en el caso de las transiciones creo que se ha conseguido algo muy interesante. En lugar de esconder la transición

entre un acto y otro se la ha adornado con una estética de los años cincuenta que es muy convergente con la música que estamos escuchando en ese momento. En algunas partes la relación entre la música y lo que está pasando es muy explícita, pero hay otros momentos, como en el convento, en donde hemos optado por una música coral con un gran coro de mujeres de tres países del mundo, cantando con voces distintas, en donde Pedro ha puesto también tres colores que crean una curiosa simetría con los personajes; ahí es uno de los momentos donde creo que hemos dado con lo que estábamos buscando.

5. En teatro, ¿prefieres la música grabada o en directo? ¿Cómo has resuelto la música en directo en este montaje?

En este caso toda la música es grabada, excepto una guitarra española que toca en el fondo Alfonso Begara. Pensamos en la guitarra española porque es Sevilla, pero también porque no es solo un instrumento de Sevilla en el 1600, es también un instrumento de hoy. Ha recorrido todo el camino a la par que el mito, es coetáneo de la historia y en justicia merecía que se oyera su voz. Y se oye como fondo mientras don Diego Tenorio está con su hijo don Juan, y se oye también cuando tenemos ahí al Guadalquivir y queremos resaltar el perfume de azahar de la noche; en este caso nos decidimos por la seguiriya, que es uno de los palos más antiguos del flamenco y también el más adusto y sereno, por lo que pensamos que podía ser el más adecuado. Alfonso Begara toca una seguiriya que acompaña la escena y es un punto de fuga

musical, porque el resto de la obra, debido a su complejidad, aparte de la voz de la cantante, es grabada. A la hora de escoger a la cantante hubo una pugna bastante compleja, porque había que elegir entre una actriz que canta o una cantante que actúa, y al final se decidió por una actriz que canta con un repertorio que he escrito yo.

Sobre la cuestión de música grabada o música en directo, es cierto que la música en directo tiene una sonoridad muy rica, pero desgraciadamente, por cuestiones presupuestarias no podemos traer un coro de sesenta personas o tener en escena las veinte tubas que hay en la instrumentación de este montaje, así que lo que busco siempre es encontrar un compromiso entre lo que se quiere y lo que se puede. Lo esencial es que no haya limitaciones creativas, si en un momento concreto algo se puede hacer con una sola guitarra, lo hacemos, pero si lo que estamos buscando es crear un paisaje intemporal y asombroso, esa sola guitarra no lo va a conseguir. Creo más en el cromatismo estético que en el purismo sonoro. Al menos, yo lo veo así y en este caso hemos hecho el intento.

6. Finalmente, ¿qué piensas que se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué interés especial puede tener para nuestro público más joven, los estudiantes de Secundaria y Bachillerato?

Muy buena pregunta, fíjate yo creo que este montaje está hecho para la gente joven desde gente joven, con el propósito de que les llegue. La intención es desmontar un arquetipo que parece que sigue funcionando en esta nueva generación, tan aparentemente

sumisa. Se ha intentado contrastar de una manera nítida el mito de la violencia y de la virilidad frente al hecho de la convivencia y de la sociedad, y me parece que es de una urgencia clamorosa, y sobre todo dirigir esta reflexión a los jóvenes, donde hay una crispación propia de la edad y del momento, aunque no se sabe muy bien contra qué. Creo que debemos mirarnos a nosotros mismos y darnos cuenta de que el tener no es ser, que el matar no es ser valiente y esas pruebas de virilidad, a las que estaban tan acostumbrados los sevillanos de la época, eran una especie de rito iniciático para dar rienda suelta a la violencia. Lo que intentamos es poner el foco de atención en esos comportamientos, también para que las mujeres sean capaces de identificar estos mitos tan recurrentes y no tolerarlos, porque realmente en el caso de la violencia es muy difícil decir no. Incluso en el caso de don Juan, donde los arquetipos están establecidos tan virulentamente, reaccionas al arquetipo y entras en la indefensión, por eso creo que es muy valiente terminar la obra condenando a don Juan Tenorio, porque somos nosotros quienes tenemos la responsabilidad de revisar nuestra propia mitología y desmontar el arquetipo.

A nivel estético creo que en la puesta en escena hay un cromatismo sonoro que permite que la obra llegue a todos los públicos. En la historia de la música hay momentos en los que también ha pasado eso, como en la época del blues, que era música de negros, pero también la escuchaban los blancos, la escuchaban los ricos y los pobres, y se convierte en un lenguaje universal. Para mí la música significa eso.

En este caso hemos adoptado una postura contemporánea convirtiendo la música en un código que atrape y llegue a todos. La música, además, contribuye a matizar escenas, por ejemplo la tan conocida de «No es verdad ángel de amor...», ahí usamos una sombra sonora que da un tono sarcástico a la acción; teñimos de ceniza las palabras de don Juan con un grave hondo, imperceptible pero molesto. La música es un juicio ahí, la opinión de la dirección. La música amplifica todo este tipo de cosas. Al final, cuando don Juan siente una especie de mareo, cercana ya la condenación, escucha mientras esos susurros de los que hablábamos, que se convierten en textura sonora. Este tipo de recursos vienen de mediados del siglo XX, pero pueden enganchar perfectamente a un chaval joven. La riqueza de la música intenta cautivar a todos los públicos. Entiendo que es una obra polémica, pero el público la recibe bien; igual sales un poco incomodado al verla, pero es importante que taladre la conciencia y, como decía el Talmud, quien cambia una vida cambia el mundo entero, con que si dos o tres muchachos jóvenes y unas parejas pueden debatir sobre el tema, habremos hecho mucho. La dirección en esta ocasión ha sido difícil, nunca había visto a Blanca emplearse tan a fondo en esta idea de desmontar el arquetipo. Un equipo de trabajo potente y conmovedor en una tarea hercúlea.

Gracias, Pablo.

A ti, Mar.

M.Z.



Actividades en clase

Una vez leído el Cuaderno Pedagógico de *Don Juan Tenorio* y el texto de la versión de Juan Mayorga, proponemos profundizar en el conocimiento del autor, José Zorrilla, de su época y del momento histó-

rico que le tocó vivir. Puede reflexionarse y debatir en clase sobre los puntos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o bien después de haber asistido a la representación.

◆ ¿Habían visto alguna otra vez otra representación de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla? Si la contestación es afirmativa, pensar si eso ha ocurrido con cualquier otra obra de otro autor, buscando alguna razón que lo explique.

◆ ¿Conocemos alguna otra obra en que aparezca el personaje de don Juan? ¿Qué dice al respecto la profesora Di Pinto en su artículo «El Tenorio de Zorrilla: retrato de un donjuán venido a menos»?

◆ ¿Por qué se suele representar el *Don Juan* en el mes de noviembre de cada año? ¿Todo el mundo opina lo mismo? Comentarlos en voz alta, intercambiando razonamientos. ¿Puede haber alguna relación entre el Día de Difuntos español y el Halloween norteamericano?

◆ Aunque Zorrilla escribió su texto en 1844, ¿cuándo y dónde se sitúa la acción? El autor subtitula su obra «drama religioso fantástico», ¿cuál puede ser la razón?

◆ Lectura en clase de dos fragmentos de la primera parte y de la segunda parte de la versión de Juan Mayorga, escogidos por los alumnos. Identificar a los personajes y resumir brevemente el argumento. ¿Cuál es el tema principal de la obra? ¿Está escrita en prosa o en verso?

◆ Leer la entrevista de la directora de escena, Blanca Portillo. Hacer grupos en

clase, escoger el fragmento que nos parezca más interesante y comentarlo en voz alta. Leer también la entrevista del versionador, y seleccionar la contestación más interesante; decir por qué en los dos casos.

◆ Leer las entrevistas del equipo artístico y caracterizar brevemente el ambiente y la escenografía, el vestuario y la iluminación, y la música, distinguiendo entre la primera parte y la segunda parte de la función. ¿Vemos diferencias? ¿Cuál de ellas te ha gustado más y por qué? ¿En qué ciudad transcurre, y en qué espacios? ¿En cuánto tiempo sucede?

◆ En esta función la música es muy importante, pero ¿qué utilidad dramática nos parece que tiene? ¿Qué creemos que aporta al espectáculo? ¿Qué piensas del personaje de la Cantante?

◆ Dividir la clase en dos grupos, chicos y chicas. Después, que cada grupo se reparta en dos bandos, uno de defensores y otro de acusadores de don Juan, para justificar y censurar su comportamiento. Comparad en voz alta las conclusiones de los cuatro equipos. Definir las palabras donjuán, tenorio, seductor, «calavera»... Se dice varias veces en la obra que la suerte de don Juan se debe a su relación con el diablo. ¿Es posible?

◆ ¿Qué podemos pensar de los padres que aparecen aquí, el padre de Inés y el de don Juan? ¿Cómo se conducen con sus hijos y

cómo parece que los han educado? ¿Podría alguno de ellos haber evitado el drama que se desencadena? ¿Por qué no aparecen las madres respectivas?

- ◆ ¿Qué piensas de los personajes femeninos que aparecen en la obra? ¿Alguno de ellos puede parecerse a una mujer real?

- ◆ En la obra aparecen el padre de doña Inés y el padre de don Juan. ¿Crees que quieren a sus hijos? ¿Cómo caracterizarías al padre de doña Inés? ¿Es buena persona? ¿Podría haber evitado el drama que se desencadena en la obra?

- ◆ Don Juan y doña Inés son personajes ampliamente desarrollados; don Luis Mejía, don Gonzalo y don Diego, Brígida y Ciutti están trazados con una cierta profundidad a través de lo que hacen. Zorrilla nos cuenta en sus memorias, *Recuerdos del tiempo viejo*, que Buttarelli está inspirado en el patrón de una hospedería de la calle del Carmen, en Madrid, un italiano famoso por la pasta que preparaba; Ciutti está también influido por una persona real, un camarero de un café de Sevilla, el

Café del Turco. El resto de los personajes está apenas dibujado. ¿Por qué puede suceder todo esto?

- ◆ Fíjate en los vestidos de los personajes, especialmente durante la primera parte. ¿Crees que sirven para reflejar su clase social? ¿Piensas que el figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Por qué algunos personajes cambian de ropa y otros no? ¿Para qué sirven las máscaras?

- ◆ Esta función está realizada en régimen de coproducción. Podemos buscar en Internet las páginas de cada coproductor (CNTC, Avance Producciones y Teatro Calderón de Valladolid), para saber quién es y qué hace cada uno. ¿Qué es producir una obra de teatro? Identificar los equipos de trabajo que intervienen en una producción teatral, y hacer un resumen de sus funciones.

- ◆ ¿Quiénes son y qué hacen los técnicos de una compañía teatral? ¿Qué especialidades laborales tienen? Podemos mirar en la Ficha Didáctica o en el programa de mano del espectáculo para encontrar pistas.

Bibliografía

- ALONSO CORTÉS, **Narciso**, *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Santarén, 1943.
- AGUSTÍN, **Francisco de**, *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Madrid, Páez-Bolsa, 1928.
- BAQUERO, **Arcadio**, *Don Juan y su evolución dramática. El personaje teatral en seis comedias españolas*, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- CASALDUERO, **Joaquín**, *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*, Madrid, Porrúa, 1975.
- DELEITO Y PIÑUELA, **José**, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Teatros de declamación. Español – Comedia – Princesa – Novedades – Lara*, Madrid, Saturnino Calleja, s.a.
- EGIDO, **Aurora**, «Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, (1988).
- GOENAGA, **Ángel y MAGUNA, Juan P.**, *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*, Nueva York, Las Américas, 1971.
- HERMENEGILDO, **Alfredo**, «Inversión dramática y forma narrativa: los romances del convite macabro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, Madrid, (1988).
- MAEZTU, **Ramiro**, *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.
- MARTÍN, **Gregorio C.**, «El Teatro Español en el siglo XIX», *Crítica Hispánica*, 18, (1996).
- MONLEÓN, **José**, introducción, *Larra. Escritos sobre teatro*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- NAVAS RUIZ, **Ricardo**, *El romanticismo español. Historia y crítica*, Madrid, Cátedra, 1982 (3ª ed.).
- PEERS, **E. Allison**, *Historia del movimiento romántico español*, (2 vols.), Madrid, Gredos, 1954.

SAID ARMESTO, **Víctor**, *La leyenda de don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

VELASCO ZAZO, **Antonio**, *Panorama de Madrid. Los teatros*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1948.

YXART, **José**, *El arte escénico en España*, 2 vols., (1894-1896), Barcelona, Alta Fulla, 1987.

ZORRILLA, **José**, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C^a, 1880 [SIBYD, Universidad de Alicante].

———, *Obras*, nueva edición corregida y la sola reconocida por el autor con su biografía por Ildefonso de Ovejas, París, Garnier Hermanos, s.a. [1893], 3 vols.

———, *Obras completas* (2 vols.), prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Santarén, Valladolid, 1943.

———, *Don Juan Tenorio*, versión de Andrés Amorós, Madrid, La Avispa, 1985.

———, *Don Juan Tenorio*, edición de Carmen Romero, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

———, *Don Juan Tenorio y El Capitán Montoya*, edición de Jean-Louis Picoche, Madrid, Taurus, 1992.

———, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

———, *Don Juan Tenorio*, edición de Juan Francisco Peña, prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 51, 1999.

———, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica, 2001.

———, *Don Juan Tenorio*, edición de David T. Gies, Madrid, Castalia, 2002.

———, *Don Juan Tenorio*, edición de Rafael Balbín, Madrid, Castalia, 2003.

———, *Don Juan Tenorio*, edición de Jean-Louis Picoche, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Versiones de *Don Juan Tenorio* puestas en escena y editadas por la CNTC

———, *Don Juan Tenorio*, adaptación de Yolanda Pallín, Textos de Teatro Clásico, 27, Madrid, INAEM-CNTC, 2000.

———, *Don Juan Tenorio*, versión de Alfonso Zurro, Textos de Teatro Clásico, 30, Madrid, INAEM-CNTC, 2001.

———, *Don Juan Tenorio*, versión de Maurizio Scaparro, Textos de Teatro Clásico, 33, Madrid, INAEM-CNTC, 2002.

———, *Don Juan Tenorio*, versión de Juan Mayorga, Textos de Teatro Clásico, 72, Madrid, INAEM-CNTC, 2015.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe, 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19



P.V.P. 2 €

